

Juan Luis
Onieva Morales

COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS

EDITORIAL PLAYOR

Ya existe en el mercado una amplia e interesante bibliografía sobre comentario literario o estilístico de textos, pero no sucede lo mismo con lo relativo al comentario lingüístico.

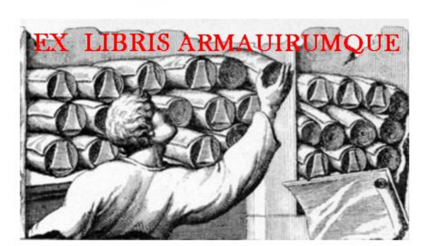
Este libro ha sido concebido para que el estudiante de Secundaria, Bachillerato y primeros años universitarios —o cualquier persona interesada en el tema— perciba que todo texto puede ser interpretado, analizado y comentado a través del lenguaje, si se dominan las técnicas y estrategias apropiadas.

La obra se estructura en dos partes: la primera, desarrolla una metodología, paso a paso, a partir de ejemplos de autores hispánicos contemporáneos, con los correspondientes ejercicios de aplicación. La segunda, analiza y comenta diversos géneros textuales (narración, descripción, exposición, argumentación y diálogo), además de un comentario monográfico sobre el español coloquial (*Entre visillos*, de Carmen Martín Gaite) y otro pragmático (*Nuestro Padre San Damián. El obispo leproso* de Gabriel Miró), ya que estos tipos son los que menos se suelen practicar en clase, debido a su dificultad. Después de cada comentario, se propone otro texto de características similares, para practicar el método propuesto.



JUAN LUIS
ONIEVA MORALES

COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS





EDITORIAL PLAYOR

COMENTARIO LIGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS CONTEMPORÁNEOS
Primera edición, abril 1998

Alberto Bosch, 10 Madrid 28013
Tel. 3690652 ● Fax 3694441
Diseño de cubierta: Rogelio Quintana.
Maquetación: O.K. Diseño, S. L.
C/ Sagrados Corazones, 9 - 28011 Madrid
I.S.B.N. 84-359-00743-0
Depósito Legal: M. 2.285-1998
Impreso en España / Printed in Spain
Talleres Gráficos Peñalara
Ctra. Villaviciosa de Odón a Pinto Km. 15.180
Fuenlabrada, Madrid

ÍNDICE



Introducción 11

PRIMERA PARTE
METODOLOGÍA DEL COMENTARIO LINGÜÍSTICO

¿Qué es un texto? 15

¿Qué es el comentario lingüístico? 16

Lo que no es el comentario lingüístico 17

El método: sus fases 18

PRIMERA APROXIMACIÓN AL TEXTO 20

Lectura compresiva 20

Ejercicio 1, 21; *Ejercicio 2*, 22

El texto como acto de comunicación 22

Funciones del lenguaje predominantes 25

Ejercicio 3, 27

PLANO DEL CONTENIDO 29

Resumen del argumento 29

Determinación del tema 29

Ejercicio 4, 30

Estructura 31

Ejercicio 5, 32

Género textual.. 33

Narración, 34; Descripción, 36; Exposición, 38; Argumentación, 41; Diálogo, 43.

Ejercicio 6 ,45

NIVELES EN EL ANÁLISIS LINGÜÍSTICO.................................. 50

Nivel fónico.. 50

Fonemas, 50; Suprasegmentos, 51

Ejercicio 7, 53

Nivel morfológico.. 54
Análisis del sintagma nominal, 54; Análisis del sintagma verbal, 58.

Ejercicio 8, 67

Nivel sintáctico.. 69

Ejercicio 9, 73

Nivel léxico-semántico.. 74

Vocablos relevantes para conocer la procedencia social, profesional o cultural de los hablantes, 74; Palabras clave, 74; Campos léxico-semánticos, 75; Procedimientos de creación de palabras: Composición, derivación, parasíntesis, 77; Relaciones semánticas: polisemia, sinonimia, antonimia, homonimia, 78.

Ejercicio 10, 80

Interrelación de los diferentes planos, registro idiomático y conclusiones 81

SEGUNDA PARTE:
COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS

Texto 1:
LUIS BERENGUER: *El mundo de Juan Lobón*.................................. 85
Texto propuesto:
CAMILO JOSÉ CELA: *La familia de Pascual Duarte*.................................. 93

Texto 2:
JUAN GOYTISOLO: *Campos de Níjar*.................................. 95
Texto propuesto:
IGNACIO ALDECOA: *Balada del Manzanares*.................................. 103

Texto 3:
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *El ahogado más hermoso del mundo*...... 105
Texto propuesto:
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Un señor muy viejo con unas alas enormes* 116

Texto 4:
LUIS MARTÍN-SANTOS: *Tiempo de silencio*.................................. 120
Texto propuesto:
LUIS MARTÍN-SANTOS: *Tiempo de silencio*.................................. 132

Texto 5:
CARMEN MARTÍN GAITE: *Entre visillos*.................................. 134
Texto propuesto:
RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *El Jarama*.................................. 147

Texto 6:
JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, «AZORÍN»: *La ruta de Don Quijote*............. 150
Texto propuesto:
JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, «AZORÍN»: *Visión de España en la Generación del 98* 169

Texto 7:
JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El hombre y la gente*......................... 171
Texto propuesto:
JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El hombre y la gente*......................... 185

Texto 8:
GREGORIO MARAÑÓN: *Don Juan*.................................. 187
Texto propuesto:
PEDRO SALINAS: *Presentación de un monstruo: el best seller*............ 200

Texto 9:
GABRIEL MIRÓ: *Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*.......... 202
Texto propuesto:
GERARDO DIEGO: *El ciprés de Silos*.................................. 214

Bibliografía básica.................................. 215

INTRODUCCIÓN



La presente obra ha sido concebida para iniciar a los estudiantes, o a cualquier persona interesada en el tema, en el *comentario lingüístico de textos*.

Afortunadamente, ya existe en el mercado editorial español una amplia e interesante bibliografía sobre comentario literario o estilístico de textos, pero, desde nuestro punto de vista, no sucede lo mismo con lo relativo al comentario lingüístico. Faltan obras, como la presente, que marquen pautas y señalen estrategias a los estudiantes de Secundaria, Bachillerato y primeros años universitarios para comentar lingüísticamente un texto.

La obra se estructura en dos partes claramente diferenciadas:

En la *Primera parte* se desarrolla una *metodología* del comentario lingüístico de textos, paso a paso, a partir de ejemplos de autores literarios contemporáneos que ilustran las diversas fases, con los correspondientes ejercicios de aplicación.

En la *Segunda parte* se analizan y comentan nueve textos de autores hispánicos contemporáneos, correspondientes a los diversos géneros textuales: narración (tradicional y actual), descripción, exposición, argumentación y diálogo. Asimismo, se ofrece un comentario monográfico sobre el español coloquial (*Entre visillos*, de Carmen Martín Gaite) y otro pragmático (*Nuestro Padre San Daniel. El obispo leproso*, de Gabriel Miró), ya que estos tipos de comentario son los que menos se suelen practicar en clase, debido a su dificultad. Tras el comentario de cada uno de los textos, se propone otro de similares características para que el alumno ponga en práctica el método propuesto.

El principal objetivo de este manual es que el alumno perciba que cualquier texto puede ser interpretado, analizado y comentado a través del lenguaje si se dominan las técnicas y estrategias apropiadas.

EL AUTOR

PRIMERA PARTE

METODOLOGÍA DEL COMENTARIO LINGÜÍSTICO



METODOLOGÍA DEL COMENTARIO LINGÜÍSTICO

¿Qué es un texto?

Como punto de partida para la definición de texto, hay que decir que *texto* (oral o escrito) es aquello que el hablante considera texto o que delimita con ayuda de signos especiales. De aquí se concluye que en la caracterización del texto es fundamental la *intención comunicativa del hablante*. Es decir, el texto lo es precisamente porque el que habla o escribe quiere que lo sea. Desde este punto de vista, tan texto es un mensaje que consta de una sola palabra (SALIDA, situado en tal lugar de un aparcamiento subterráneo) que las dos partes del *Quijote*.

Enrique Bernárdez, en *Introducción a la lingüística del texto*[1], afirma que en la definición de texto han de tenerse en cuanta múltiples factores, entre los que considera fundamentales los siguientes:

1. *Carácter comunicativo*: el texto es un acto de comunicación.
2. *Carácter pragmático*: para que exista texto tiene que haber intención del hablante y situación comunicativa (conjunto de circunstancias extralingüísticas relevantes que inciden en el acto de comunicación).

[1] Madrid, 1982, Espasa Calpe.

3. *Carácter estructurado*: existencia de reglas propias del nivel textual y del sistema de la lengua. En la obra citada, Enrique Bernárdez nos propone la siguiente definición de texto, concebida como un conjunto de características:

> *«Texto es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad verbal humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua.»*

De la anterior definición se deducen las principales características del texto:

a) Unidad de comunicación.
b) Producto de la actividad verbal humana.
c) Posee cierre semántico y comunicativo (el receptor sabe cuándo termina el texto).
d) Coherencia: las diversas partes del texto han de estar lógica y gramaticalmente relacionadas entre sí.
e) Intención comunicativa del hablante.
f) Presenta una estructura u organización, determinada por las reglas propias del nivel textual y las del sistema de la lengua.

¿Qué es el comentario lingüístico?

En primer lugar, es necesario distinguir entre *análisis* de textos y *comentario* propiamente dicho.

Por una parte, mediante el *análisis* se trata de descubrir los distintos aspectos —tanto formales como de contenido— que son relevantes en el texto; por otra, a través del *comentario*, hay que dar una paso más: sintetizar y extraer conclusiones de las principales observaciones llevadas a cabo en el análisis.

Por tanto, *comentar* un texto supone averiguar qué aportan al contenido del texto los diversos rasgos formales que hemos identificado en el análisis. Se trata de justificar por qué el autor se ha valido de tal rasgo y no de otro, y con qué finalidad. O sea, no basta detectar que en una parte del texto, por ejemplo, abundan los sintagmas nominales ampliamente adjetivados, mientras que en otra predominan los sintagmas verbales cuyos núcleos son preté-

ritos perfectos simples de indicativo (fase analítica). Lo que nos interesa es justificar ese uso: la abundancia de dichos sintagmas nominales puede indicarnos que en esa parte del texto se lleva a cabo una detallada descripción, mientras que el uso reiterado de los pasados simples nos informará de que se ha pasado de la descripción a otra parte más narrativa (fase de comentario).

En segundo lugar, conviene también aclarar el significado del término *lingüístico*. Todos los textos, literarios o no, tienen como base la lengua. O mejor dicho, cualquier texto puede ser interpretado, analizado y comentado a través del lenguaje. El comentario lingüístico consistirá, pues, en poner de manifiesto los mecanismos lingüísticos de que se ha valido el autor a todos los niveles (fónico, morfosintáctico y léxico-semántico) para crear el texto. En definitiva, en el comentario lingüístico se trata de ir mostrando cómo el plano de la expresión lingüística se va acompasando al plano del contenido con el objeto de comunicarnos un mensaje unitario y coherente.

Lo que no es el comentario lingüístico

Una vez establecidas las principales características del comentario lingüístico, conviene poner de manifiesto los principales peligros que acechan al comentarista principiante. Los más importantes son los siguientes:

— La *paráfrasis* o explicación amplificativa del texto. O sea, decir lo mismo que dice el texto con otras palabras, pero peor, si el que lo parafrasea es un principiante.

— *Uso del texto como pretexto*. Este vicio consiste en valerse del texto para lucir los conocimientos lingüísticos, gramaticales, literarios... *que no están en el texto*. En este caso el comentarista se va por las ramas, no comenta el texto, sino que éste le sirve de pretexto para exponer una serie de conocimientos relacionados sólo tangencialmente con el fragmento.

— *Falta de unidad*. El texto debe ser comentado atendiendo a lo que le confiere unidad. Por lo tanto, el comentario no puede ser nunca un conjunto deshilvanado e inconexo de observaciones que poco o nada tienen que ver con el contenido fundamental del texto (*tema*).

— *Sacar el texto de su contexto*. Para que el comentario se ajuste perfectamente al texto, es preciso respetar el contexto lingüístico, histórico y cultural en que se ha producido, y no extrapolarlo a contextos diferentes.

— *Confundir comentario lingüístico con el mero análisis morfosintáctico.* Esto no quiere decir que el plano morfosintáctico no sea importante; pero una cosa es *analizar* o descomponer en sus partes constitutivas un texto, y otra muy diferente *comentar* morfosintácticamente sus características. Además, en el comentario lingüístico hay que comentar otros planos —el fónico, el léxico-semántico— que son tan importantes como el gramatical.

— *Reducir el comentario a un inventario de rasgos sin justificarlos debidamente desde el punto de vista comunicativo.* No basta, como hemos dicho anteriormente, con identificar un rasgo del texto, es preciso también *justificar* su aparición por exigencias propias del contenido del texto.

El método: sus fases

Como es natural, no existe un método único de comentario lingüístico. El que se propone a continuación, caracterizado por su sencillez y operatividad, recoge las principales fases que distinguen los mejores comentaristas.

— Primera aproximación al texto
  - Lectura comprensiva
  - El texto como acto de comunicación
  - Funciones del lenguaje predominantes

— Plano del contenido
  - Resumen del argumento
  - Determinación del tema
  - Estructura
  - Género textual (narración, descripción, diálogo...)

— Plano de la expresión (niveles lingüísticos)
  - Nivel fónico
    - *Fonemas*
    - *Suprasegmentos*
  - Nivel morfológico
    - *Análisis del sintagma nominal*
    - *Análisis del sintagma verbal*
  - Nivel sintáctico
    - *Sintaxis oracional*

Nivel léxico-semántico

Vocablos relevantes para conocer la procedencia social, profesional o cultural de los hablantes

Palabras clave

Campos léxico-semánticos

Procedimientos de creación de palabras: composición, derivación, parasíntesis

Relaciones semánticas: polisemia, sinonimia, antonimia

— Interrelación de los diferentes planos, registro idiomático y conclusiones

PRIMERA APROXIMACIÓN AL TEXTO



Lectura comprensiva

La lectura es la fase previa a cualquier comentario. Por lo tanto, se leerá el texto cuantas veces sean necesarias para asegurarnos de que se ha comprendido íntegramente su contenido.

No se debe pasar por alto ningún término, concepto o referencia cultural cuyo significado se desconozca o nos parezca dudoso, sin tratar de aclararlo convenientemente. Para ello es absolutamente indispensable tener a mano un buen diccionario de la Lengua Española, que nos permita consultar el significado de las palabras desconocidas o que se comprendan a medias. De las múltiples acepciones recogidas en el diccionario sólo se escogerá la que convenga al texto, teniendo en cuenta el *contexto* y la *situación* comunicativa.

Pero este reconocimiento de lo que el texto dice, aunque imprescindible, aún no es suficiente. Hay que tener presente que todo texto supone un *acto de comunicación*, mediante el cual se nos transmite un mensaje unitario. De nada nos sirve, pues, reconocer significados parciales del texto si no los integramos, como las piezas de un puzzle, en una unidad de contenido superior, que no coincide exactamente con la suma de los significados parciales.

Para asegurarnos de que se ha comprendido el texto, pueden plantearse las siguientes preguntas:

— *¿Qué dice el texto?* - CONTENIDO
— *¿Cómo lo dice?* - EXPRESIÓN
— *¿Quién lo dice?* - EMISOR
— *¿A quién lo dice?* - RECEPTOR
— *¿Para qué ha escrito el texto el autor?* - FINALIDAD, INTENCIÓN

Después de la lectura comprensiva es conveniente numerar las líneas (si el texto está escrito en prosa) o los versos, de cinco en cinco, para una mejor identificación de los rasgos cuando analicemos y comentemos el texto en las fases siguientes.



EJERCICIO 1

Lea atentamente el siguiente texto. Anote el significado de las palabras que desconoce o conoce a medias, consulte el diccionario y elija el significado que tienen en el texto.

> Mi padre no reaccionó en seguida frente a la repulsión que le había causado el disfraz mujeril de su vástago contrahecho. Pero lo tomó muy en serio, como si yo no fuera un niño y, sobre todo, como si no fuera una víctima. Sin duda anduvo de conciliámbulos con Girolamo, quien le presentó la versión que más le convenía del asunto y a quien escuchaba atentamente. Esa semana encontré cuatro o cinco veces al condottiero y siempre rehuí su mirada, pero la sentí pesar sobre mí, sobre mi vacilante estampa, hasta que por fin reventó la cólera que fue sobando.
>
> Era hombre de exarcebaciones tremendas. Un día acudió al castillo una delegación de magistrados de Bomarzo, aquellos que se reunían de tanto en tanto para establecer los donativos, tributos y homenajes que el feudatario exigía. Venían a postrarse ante él para implorar su clemencia, pues consideraban excesivas las tasas del vasallaje. Gian Corrado Orsini los escuchó en silencio. Vio, abatidas, las cabezas canas. Y cuando terminó la tartamudeada alocución plañidera, mandó que los encarcelaran y ordenó que se doblara el tributo. En 1503, cuando Bomarzo fue liberado por Bartolomé d'Alviano, mi padre se había batido junto a él, valerosamente, y entendía que el pueblo nunca llegaría a pagarle lo que adeudaba a su arrojo y a su tutela señorial. Aplicaba con rigor, de acuerdo con el código de Viterbo, el derecho que le correspondía

sobre las jóvenes esposas y sobre todas las mujeres de condición humilde de Bomarzo, el *homagio mulierum*. Hasta el fin de su vida, y murió a los setenta y cuatro años, guerreando, no se atemperó su hambre carnal. Las criadas, las damas de mi abuela, las campesinas de Bomarzo y hasta las castellanas y doncellas de las propiedades de la zona, desde la fortaleza de Bracciano, construida por Napoleón Orsini, hasta Orte, Vitorchiano y Bagnaia, temían su insaciable rijosidad. Después supe que muchas lo amaron, pues era capaz de reiteradas proezas sensuales. Al crepúsculo partía a caballo, hundida la barba blanca en el rebozo, sin miedo de los salteadores y sin más defensa que su espada y su puñal, rechazando la escolta de sus pajes y escuderos, y regresaba con el sol alto, muy pálido, muy marcado por las ojeras, gritando que le dieran de comer. Cuando Girolamo cumplió catorce años, lo llevó con él, orgulloso de la elegancia de su cuerpo. Lo inició simultáneamente en las estrategias de la guerra y de la voluptuosidad. Quería que fuera un perfecto Orsini. Muchas veces los espié, envidiándolos, al tiempo en que las herraduras sacaban chispas de las piedras, en el patio, y los palafreneros se apresuraban a tomar las riendas del anciano duque que descabalgaba de un salto, con la misma agilidad donairosa que su hijo mayor. Se comprenderá, entonces, que mi padre me execrara, porque yo representaba exactamente lo contrario de su gallardía varonil y principesca y de su ufana actitud frente a la vida, sonora de armas, llameante de vivaques y de asedios, jubilosa en el escándalo de las orgías y de las violaciones.

(Manuel Mújica Laínez, *Bomarzo)*



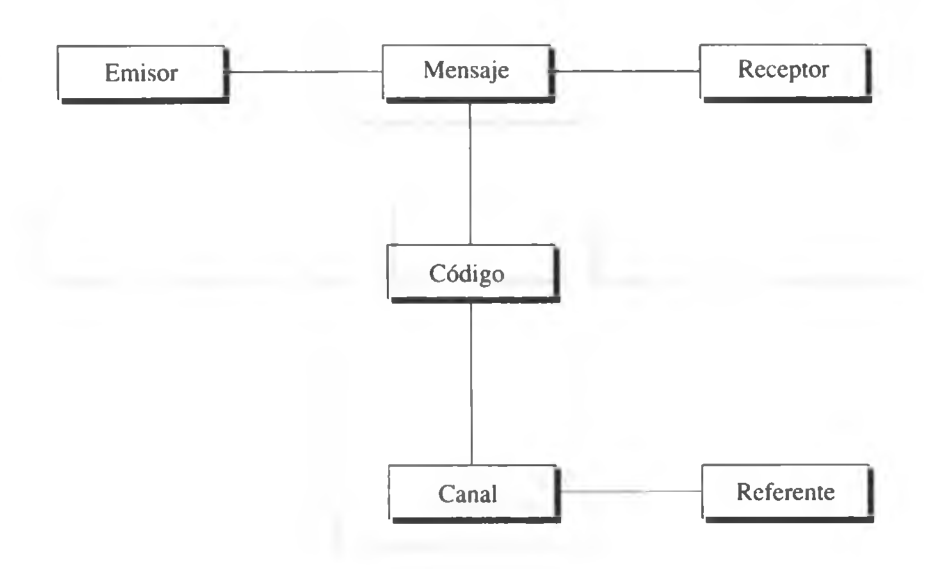
EJERCICIO 2	

Resuma en pocas palabras el mensaje unitario que nos ha comunicado el autor del texto anterior.

El texto como acto de comunicación

Un *acto de comunicación* es el proceso mediante el cual una persona establece contacto con otra, a través de un determinado medio, para transmitirle unos contenidos informativos.

En todo acto de comunicación intervienen diferentes elementos, puestos de manifiesto por R. Jakobson:



Definamos cada uno de ellos:

El **emisor** es la persona o aparato fabricado por el hombre que emite el mensaje, construido según las reglas de un código específico. El emisor cifra o codifica el mensaje.

El **receptor** es la persona o aparato que recibe el mensaje codificado por el emisor. El receptor descompone, interpreta o descodifica el mensaje.

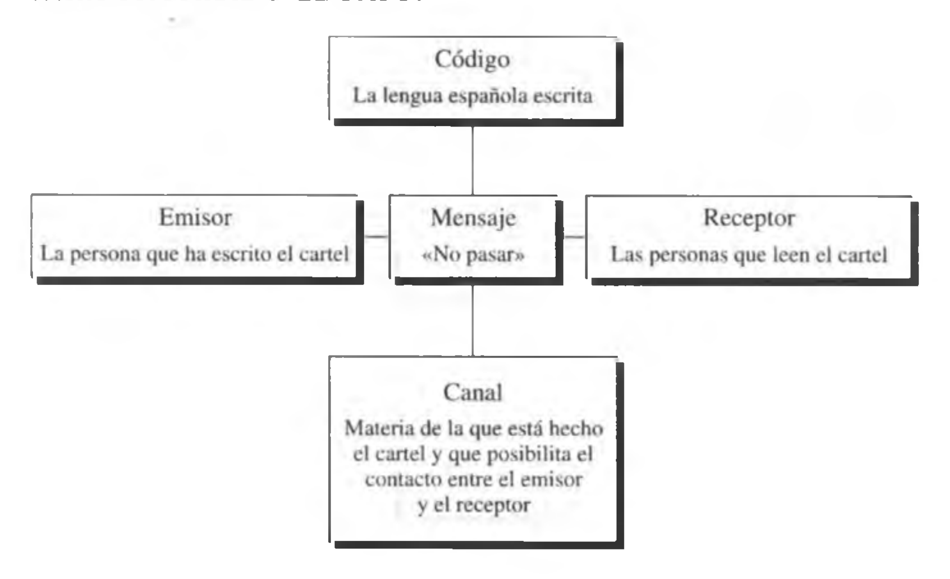
El **mensaje** lo constituyen los contenidos informativos transmitidos por el emisor e interpretados, en su caso, por el receptor.

El **código** es el conjunto sistemático de signos y reglas combinatorias de los mismos, destinados a representar y transmitir la información entre el emisor y el receptor. Para que exista comunicación, el emisor y el receptor han de compartir el mismo código.

El **canal** es el medio físico a través del cual se transmite el componente material o perceptible del mensaje. Son canales los cables eléctricos del telégrafo o del teléfono, la hoja de papel en la comunicación escrita, etc. En el caso de la comunicación oral, el aire es el canal mediante el cual se transmiten los signos del código lingüístico.

El **referente** es de naturaleza extralingüística: la realidad física o mental a la que se refiere el mensaje.

Observemos un acto de comunicación sencillo y analicemos los elementos de la comunicación que intervienen en él: un letrero en el que hay escrito PROHIBIDO EL PASO.



Además de estos elementos hay otros factores que influyen de manera decisiva en el acto de comunicación, nos referimos al *contexto* y a la *situación*.

El *contexto* o *contexto verbal* lo constituye el entorno verbal que rodea al acto comunicativo. Así, cualquier oración que no sea la primera de un texto, recibirá una interpretación forzosamente restringida por el fragmento de texto precedente y siguiente. Por ejemplo, una unidad léxica como *canto* se interpreta de manera muy distinta en los contextos siguientes: *Me faltó el canto de un duro para conseguirlo; Oigo el canto de un pájaro; Yo siempre canto la misma canción.*

El *contexto de situación* o simplemente *situación* está constituido por todas las circunstancias extralingüísticas relevantes que marcan el acto de comunicación. G. Brown y G. Yule, en su *Análisis del discurso*, para establecer los rasgos de la situación comunicativa parten de dos escenarios inventados en los que dos hablantes distintos emiten un enunciado idéntico:

a) *hablante*: una madre joven; *oyente*: su suegra; *lugar*: un parque, al lado de un estanque de patos; *tiempo*, una tarde soleada de septiembre de 1972. Ambas están mirando al hijo de dos años de la joven, y la suegra

acaba de observar que su hijo, el padre del niño, estaba bastante *retrasado* a su edad. La madre dice:

Creo que Adam es rápido.

b) hablante: un estudiante; *oyente*: un grupo de estudiantes; *lugar*: el comedor, sentados a la mesa para tomar café; *tiempo*: una tarde de marzo de 1980. John, uno del grupo, acaba de contar un chiste. Todo el mundo ríe excepto Adam. Más tarde Adam se ríe. Uno de los estudiantes dice:

Creo que Adam es rápido.

En ambos casos el hablante dice de Adam que es rápido. Está claro, sin embargo, que, dadas las situaciones en que han sido emitidos, los enunciados transmiten mensajes diferentes. En *a)* a Adam se le compara (o contrasta) favorablemente con su padre. En esta situación comunicativa *rápido* puede interpretarse como si significara «rápido en su desarrollo».
En *b)* a Adam se le está comparando (o contrastando) no con su padre y favorablemente, sino con un grupo de los otros estudiantes y de forma desfavorable. En este caso *rápido* debe interpretarse como si significara algo así como «rápido para entender / reaccionar / coger el chiste». Aún más, puesto que se ha dicho en una situación en la que Adam no ha sido capaz de reaccionar al chiste con tanta rapidez como el resto de los estudiantes, habrá que suponer que el hablante no pretende decir una falsedad, sino que está implicando —irónicamente— lo contrario de lo que ha dicho.

Funciones del lenguaje predominantes

También es interesante en el comentario lingüístico dar cuenta de las *funciones del lenguaje* que predominan en el texto.

El lenguaje es una especie de «herramienta social» que puede utilizarse para cumplir distintas finalidades. Pues bien, cada uno de los fines diferentes que puede cumplir el lenguaje en una determinada situación comunicativa reciben el nombre de *funciones del lenguaje.*

Román Jakobson, en *Ensayos de Lingüística general*[2] distingue las siguientes funciones:

Función expresiva o emotiva. Se da cuando predomina el *emisor* sobre los demás elementos de la comunicación. Por ejemplo, cuando decimos

[2] Barcelona, 1984, Ed. Ariel.

¡Qué calor tengo hoy! o *¡Me encuentro muy mal!* no nos interesa, en principio, comunicar algo a alguien, sino que simplemente empleamos el lenguaje como un desahogo afectivo, para expresar nuestros sentimientos y emociones. En esta función se usan frecuentemente interjecciones y aquellos elementos fónicos —elevación o descenso del tono de voz, cambio de entonación...— que utilizan los hablantes para expresar su estado anímico o subjetivizar la información.

Función conativa o apelativa. Aparece cuando el elemento comunicativo que se impone a los demás es el *receptor*. En este caso al hablante le interesa actuar sobre el oyente o interlocutor para llamar su atención o dirigir su conducta. Enunciados como *¡Niño, estáte quieto!*, *¡Cuidado con el perro!* o *¡Salgan inmediatamente!* ejemplifican esta función. Los avisos, las voces de mando, el lenguaje de la publicidad, etc., se valen preferentemente de la función apelativa.

Los recursos lingüísticos empleados en esta función son el vocativo, dentro del sintagma nominal, y el imperativo o el presente de subjuntivo en el sintagma verbal. También el hablante se puede valer de medios fónicos —elevación de tono, cambio de entonación— para captar la atención del receptor.

Función representativa o referencial. Es la función exclusivamente humana. El elemento predominante es el *referente* o realidad exterior a la que alude el mensaje. Mediante ella se comunican realidades, hechos, pensamientos... desconocidos por el receptor. Por ejemplo, en el enunciado *La Tierra gira alrededor de su eje* no expresamos nuestros sentimientos ni intentamos actuar sobre el interlocutor, lo que hacemos es transmitirle objetivamente una información que le era desconocida. El lenguaje empleado en los libros de texto, en las noticias periodísticas y en la mayor parte de nuestras conversaciones normales se vale de la función representativa.

Al ser la función más importante y usada, el hablante no se vale de medios lingüísticos especiales para marcarla lingüísticamente, como sucedía en la función expresiva y apelativa.

Las tres funciones anteriores son las fundamentales y ya fueron estudiadas po K. Bühler en su obra *Teoría del lenguaje*[3]; sin embargo, R. Jakobson añade otras tres funciones, relacionadas también con los restantes elementos de la comunicación:

---

[3] Madrid, 1979, Ed. Alianza Universidad.

Función fática. Relacionada con el *canal* comunicativo. Cumplirían esta función aquellos enunciados «que sirven, sobre todo, para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona». *Ya...ya* (emitido en el transcurso de una conversación telefónica), *¿Me comprendes?*, *Corto y cierro*, son ejemplos de esta función, que suele aparecer con más frecuencia en los textos dialogados.

Función metalingüística. Centra su atención en el *código*. En ella se emplea el lenguaje para hablar del propio lenguaje: el emisor, en el curso del enunciado, aclara, define o comenta algún signo o término lingüístico: *La palabra* ***mesa*** *es un sustantivo;* ***Can*** *es un sinónimo culto del término* ***perro****; La palabra* ***autopista*** *consta de cuatro sílabas.*

Función poética o estética. Basada no en el contenido del mensaje sino en la *forma* en que está construido. En esta función el lenguaje sirve para llamar la atención sobre sí mismo, sobre la manera de construir el mensaje. Se manifiesta preferentemente en las obras literarias, pero no en exclusiva, ya que también puede aparecer en el lenguaje publicitario e incluso en la lengua coloquial.



EJERCICIO 3

A partir del texto que figura a continuación lleve a cabo las siguientes actividades:

a) Analícelo como acto de comunicación e indique los diferentes elementos que intervienen en dicho acto.

b) Señale las diferentes funciones del lenguaje que aparecen en él.

—Anda, Juan, mira lo que tengo.
—¡Bah!, un botón.
—No es un botón; es un disco.
—Sí, un disco.
—Claro que sí.

Juan se dirigió a la librería y empujó con una mano la corredera de los bajos. Hurgaba entre la infinidad de cachivaches y sus profundos ojos negros se iluminaron al topar con la escopeta de corcho sin gatillo ni protector. La aculató en el hombro, enfiló su mirada por el cañón, guiñando un ojo, e hizo, moviéndola de un lado a otro: «ta-ta-tá», «ta-ta-tá». Quico se acercó por detrás.

Había vuelto a guardar el botón en el bolsillo y sus cejas se enarcaban en una muda interrogante:

—Juan-dijo.

—¿Qué?

—¿Qué es «puñeta»?

—¿«Puñeta»?

—Sí.

Juan adelantó mucho el labio inferior y metió la cabeza entre los hombros:

—No sé —contestó.

—Mamá dice que es un pecado.

Juan meditó unos segundos:

—Será el pito, a lo mejor —dijo al cabo.

—¿El pito? ¿Es pecado el pito, Juan?

—Sí, tocarle.

—¿Y si te escuece? A mí me escuece si me repaso.

—Eso no sé —dijo Juan. Y aculató, de nuevo, la escopeta, la volvió contra su hermano y le envió una ráfaga.

(Miguel Delibes, *El príncipe destronado)*

PLANO DEL CONTENIDO

Resumen del argumento

El *argumento* es un resume del contenido del texto, que conserva, en esencia, sus detalles más importantes. Responde a la pregunta *¿De qué trata este texto?* Para responder a esta cuestión es preciso sintetizar en pocas palabras el contenido del texto, prescindiendo de todo lo accesorio y centrándose en lo esencial.

En su elaboración se pueden seguir las siguientes recomendaciones:

— No se debe interpretar el texto. Esta fase ha de limitarse a fijar el contenido literal del mismo.

— No se deberán copiar fragmentos del texto, sino redactarlo con las propias palabras.

Determinación del tema

El *tema* de un texto es la idea fundamental que pretende comunicarnos el autor, una especie de síntesis conceptual y abstracta de su contenido. Si del *argumento* se suprimen todos los detalles y nos quedamos sólo con la intención primaria que ha movido al autor a crear el texto, hallaremos el tema del mismo.

El tema ha de poseer dos características fundamentales:

a) *Brevedad.* Si tenemos que emplear muchas palabras para enunciar el tema, lo más probable es que no hayamos acertado en su formulación.

b) *Exactitud.* El tema no debe incluir elementos superfluos, en él no pueden figurar detalles concretos que pertenecen al argumento. y, por supuesto, tampoco puede faltar en el tema ningún elemento esencial.

Una regla importante para la formulación del tema es la siguiente: *el núcleo básico se expresará mediante un sustantivo abstracto, modificado por una serie de complementos: la locura como salida al conflicto entre libertad e imposición; el nacimiento de un sentimiento amoroso; descripción del estado de soledad y abandono del protagonista...*



EJERCICIO 4

Resuma el argumento y formule el tema del siguiente texto:

> — Y para usted, abuelo, ¿qué es la revolución?
>
> — Gustavo, no me busques la boca. Bien sabés que yo me hago pichí en la revolución.
>
> — ¿Y en la democracia?
>
> — En la democracia me hago caca, pero me sirve para ganar plata y entonces soy Demócrata con todas las mayúsculas que quieras. Esa es la gran afinidad, que vos nunca podrás comprender, entre los Estados Unidos y este servidor. A ellos tampoco les importa la democracia, a ellos también les interesa el negocio. Democracia les significa buena propaganda y hacen tanto ruido con ella, incluso frente a Cuba, que nadie se acuerda de cómo alimentan a Stroessner y a Somoza, dos de los míos.
>
> — Ah.
>
> — Para los norteamericanos la democracia es eso: dejar que en su país todo el mundo vote y pase el *week-end* leyendo tiras cómicas, dejar que todo el mundo (menos los negros, que están en penitencia) se sienta ciudadano, y por otro lado aprovechar al máximo el trabajo pichincha del chusmaje latinoamericano. Para mí, en cambio, democracia es esto: escribir todos los días un editorial de ejemplar madurez y corrección política, y telefonearle en seguida al Jefe de Policía para que le dé garrote a mis obreritos en huelga. Yo no tengo dudas. Ya que me tocó nacer en un país de

mierda, yo le correspondo. Lo uso para mí, eso es todo. Tu bisabuelo hablaba de Patria, tu papito habla de Nacionalismo, vos hablás de Revolución. Yo te hablo de mí, botija. Pero te aseguro que conozco bastante más de mi tema que ustedes del suyo. ¿Que somos colonia? Claro que sí. Afortunadamente. Pero, decime un poco. ¿Quién quiere aquí ser independiente? A ver esas bombitas, por favor. Te juro que no me asustan. Una cosa te digo. Es más probable que algún día un obrero al que yo despida o insulte, porque me gusta insultarlos, vaya rumiando hasta su casa, rumie allí otro poco mientras toma su mate, compre luego un revólver, vuelva hasta la fábrica y me pegue un tiro; es muy probable que eso ocurra algún día y no que suceda algo tan descartable y tan insólito como que tus izquierdistas de café se pongan de acuerdo, armen al fin el rompecabezas de sus escrúpulos y matices, y decidan ponerme una bomba en el Impala. Para matar a un tipo hay que despertarse cornudo, o tener huevos, o estar borracho. Y ustedes toman cocacola.

(Mario Benedetti, *Gracias por el fuego*)

Estructura

Cualquier texto, aunque sea un pequeño fragmento, presenta una ordenación o composición precisa, es decir, sus diversas partes se relacionan y articulan entre sí constituyendo una *estructura*.

En esta fase del comentario se deben establecer las distintas partes de que consta el texto. Cada una de ellas constituye un *apartado* o *bloque temático*. Los diversos apartados se caracterizan y distinguen entre sí porque el tema o contenido fundamental del texto adquiere en cada uno de ellos modulaciones o variaciones más o menos diversas. Además, desde el punto de vista formal, también aparecerán rasgos que nos permitan delimitar donde termina un apartado y comienza otro.

Para asegurarnos de que un fragmento del texto constituye un apartado del mismo, podemos hacernos las siguientes preguntas:

— ¿El fragmento en cuestión se refiere directa o indirectamente al tema del texto?

— ¿Es relevante para el conjunto del texto hasta el punto de que si se suprime se altera sustancialmente su contenido?

— ¿Qué rasgo formal (cambio de persona verbal, de tiempo, de interlocutor, de género textual...) nos indica que termina un apartado y comienza otro?

He aquí una serie de recomendaciones en relación con la estructura del texto:

— Los apartados que se establezcan habrán de ser poco numerosos: dos, tres, cuatro... No por establecer más apartados seremos más precisos.
— Dentro de cada apartado pueden figurar *subapartados*, que también serán pocos.
— El tema del texto debe distribuirse en todos y cada uno de los apartados que hayamos establecido, ya que *las diversas partes de un texto son solidarias entre sí, dependen unas de otras.*
— A veces podemos encontrar textos sin estructura, bien porque sean muy breves o simples, bien porque el autor precisamente lo que pretende es comunicarnos una sensación caótica.
— Al establecer los diferentes apartados se hará mención de la parte del texto en que aparecen, indicando el número de las líneas o versos que los delimitan.
— Los apartados de un texto no siempre coincidirán ni con el párrafo en la prosa ni con la estrofa en el verso. Habrá apartados que abarquen una parte de un párrafo, o varios consecutivos; y lo mismo ocurre en el verso: un soneto, por ejemplo, que consta de cuatro estrofas (dos cuartetos y dos tercetos), no tiene por qué estar estructurado en cuatro apartados, desde el punto de vista del contenido.



EJERCICIO 5

Determine la estructura del siguiente texto:

Julio se fue al final de aquel mismo verano, sin recoger casi sus cosas, como si temiera que yo pudiera adelantarme. Ni siquiera me lo dijo hasta el último momento, la víspera de la partida, cuando ya estaban cargando los muebles en el carro. Recuerdo que esa noche, había una extraña calma por las calles. Sabina y yo cenamos en silencio, sin mirarnos, y luego yo marché a esconderme en el molino. Fue una noche muy triste, la más triste quizá de cuantas noches he vivido. Durante varias horas, permanecí senta-

do en un rincón, envuelto en la penumbra, sin conseguir dormirme ni olvidar la última mirada de Julio al despedirse. A través de la ventana, podía ver el portalón hundido y devorado por el musgo del molino y los reflejos temblorosos de los chopos sobre el río: inmóviles, solemnes, como columnas amarillas bajo la luz mortal y helada de la luna. Todo estaba en silencio, envuelto en una paz tan densa e indestructible que acentuaba más la desazón que yo sentía. A lo lejos, sobre la línea de los montes, los tejados de Ainielle flotaban en la noche como las sombras de los chopos sobre el agua. Pero, de pronto, hacia las dos o las tres de la mañana, un viento suave se abrió paso por el río y la ventana y el tejado del molino se llenaron de repente de una lluvia compacta y amarilla. Eran las hojas muertas de los chopos, que caían , la lenta y mansa lluvia del otoño que de nuevo regresaba a las montañas para cubrir los campos de oro viejo y los caminos y los pueblos de una dulce y brutal melancolía. Aquella lluvia duró sólo unos minutos. Los suficientes, sin embargo, para teñir la noche entera de amarillo y para que, al amanecer, cuando la luz del sol volvió a incendiar las hojas muertas y mis ojos, yo hubiese ya entendido que aquella era la lluvia que oxidaba y destruía lentamente, otoño tras otoño y día a día, la cal de las paredes y los viejos calendarios, los bordes de las cartas y de las fotografías, la maquinaria abandonada del molino y de mi corazón.

(Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*)

Género textual

El *género textual* o *forma de elocución* es la expresión lingüística del contenido de un texto. Atendiendo a la estructura lingüística y a la finalidad que se propone el autor al crear un texto, se distinguen los siguientes géneros textuales en los textos literarios: **narración, descripción, exposición, argumentación y diálogo.**

La elección de uno o varios géneros textuales en un determinado texto dependerá de la intención del autor y de las convenciones del *género literario* (lírico, épico, dramático...) que conforma la obra.

Caracterizaremos a continuación los principales géneros textuales:

Narración

Narrar es contar historias, sucesos, reales o imaginarios. Contar una historia es informar al lector, interesarlo e intrigarlo para que continúe leyéndola hasta el final.

La *narración* o *relato* se suele estructurar en diversas partes, denominadas *planteamiento, desarrollo, clímax y desenlace.*

— El *planteamiento* o *introducción* es la parte inicial del relato que suministra los antecedentes necesarios para que el lector lo comprenda en su integridad.
— El *desarrollo* nos introduce más en la historia narrada. En esta parte se nos ofrece el relato casi completo, pero sin solución final. Suele ser la parte más extensa.
— El *clímax* es el momento más interesente o excitante de la sucesión de acontecimientos o *trama.* En él, la narración llega a su momento cumbre.
— El *desenlace* es la parte final del relato. Mediante su lectura el lector se entera de cómo concluye la historia narrada, Es decir, se ofrece una solución final al *conflicto* o situación inicial problemática planteada en el comienzo del relato.

En todo relato se distinguen los siguientes elementos:

a) La *trama* o *acción.* Todo lo que ocurre y todo lo que realizan los personajes del relato.
b) Los *personajes.* Son las personas, animales e incluso cosas (que se comportan como si fueran personas) que intervienen en la acción. El enfoque de algunos relatos está en función de la evolución de los personajes; en otros, depende más de la trama.

   El personaje principal o *protagonista* se enfrenta a una situación problemática o *conflicto.* El *antagonista* se opone a los planes o deseos del protagonista. Un relato puede incluir también otros personajes secundarios, dependiendo del plan que se haya trazado el escritor.
c) El *discurso.* Es la expresión lingüística del relato. Los elementos del discurso son:

— El *marco*. El tiempo y el espacio donde se sitúa la acción. Los acontecimientos del relato se pueden narrar en el orden cronológico en el que suceden (*relato lineal*) o pueden alterarse cuando, ya iniciado el relato, se narran los hechos pasados (*relato retrospectivo*) o se cuentan acciones futuras (*relato anticipativo*).
— El *narrador*. Quien cuenta la historia (no tiene por qué coincidir con el autor).
— El *punto de vista*. Es la perspectiva desde la cual se cuenta la historia[4].

La narración presenta las siguientes características lingüísticas:

— Los verbos aparecen normalmente en pretérito perfecto simple de indicativo, en pretérito perfecto compuesto o en presente histórico.
— Predominan verbos de acción.
— Las oraciones predicativas son las más usadas para expresar la progresión de la acción.
— Abundan las oraciones complejas subordinadas temporales para situar los hechos en el tiempo.

El siguiente texto es un buen ejemplo de narración:

> Nicolás Vidal siempre supo que perdería la vida por una mujer. Lo pronosticaron el día de su nacimiento y lo confirmó la dueña del almacén en la única ocasión en que él permitió que le viera la fortuna en la borra del café, pero no imaginó que la causa sería Casilda, la esposa del Juez Hidalgo. La divisó por primera vez el día en que ella llegó al pueblo a casarse. No la encontró atractiva, porque prefería las hembras desfachatadas y morenas, y esa joven transparente en su traje de viaje, con la mirada huidiza y unos dedos finos, inútiles para dar placer a un hombre, le resultaba inconsistente como un puñado de ceniza. Conociendo bien su destino, se cuidaba de las mujeres y a lo largo de su vida huyó de todo contacto sentimental, secando su corazón para el amor y limitándose a encuentros rápidos para burlar la soledad. Tan insignificante y remota le pareció Casilda que no tomó precauciones con ella, y llegado el momento olvidó la predicción que siempre estuvo presen-

---

[4] Para todo lo relativo a la narración y el comentario de textos narrativos, consúltese: JUAN LUIS ONIEVA MORALES, *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*, Madrid, 1992, Ed. Playor, págs. 137-212.

te en sus decisiones. Desde el techo del edificio, donde se había agazapado con dos de sus hombres, observó a la señorita de la capital cuando ésta bajó del coche el día de su matrimonio. Llegó acompañada de media docena de sus familiares, tan lívidos y delicados como ella, que asistieron a la ceremonia abanicándose con aire de franca consternación y luego partieron para nunca más regresar.

Como todos los habitantes del pueblo, Vidal pensó que la novia no aguantaría el clima y dentro de poco las comadres deberían vestirla para su propio funeral. En el caso improbable de que resistiera el calor y el polvo que se introducía por la piel y se fijaba en el alma, sin duda sucumbiría ante el mal humor y las manías de solterón de su marido. El Juez Hidalgo la doblaba en edad y llevaba tantos años durmiendo solo, que no sabía por dónde comenzar a complacer a una mujer. En toda la provincia temían su temperamento severo y su terquedad para cumplir la ley, aun a costa de la justicia. En el ejercicio de sus funciones ignoraba las razones del buen sentimiento, castigando con igual firmeza el robo de una gallina que el homicidio calificado. Vestía de negro riguroso para que todos conocieran la dignidad de su cargo, y a pesar de la polvareda irreductible de ese pueblo sin ilusiones llevaba siempre los botines lustrados con cera de abeja. Un hombre así no está hecho para marido, decían las comadres, sin embargo no se cumplieron los funestos presagios de la boda, por el contrario, Casilda sobrevivió a tres partos seguidos y parecía contenta. Los domingos acudía con su esposo a la misa de doce, imperturbable bajo su mantilla española, intocada por las inclemencias de ese verano perenne, descolorida y silenciosa como una sombra. Nadie le oyó algo más que un saludo tenue, ni le vieron gestos más osados que una inclinación de cabeza o una sonrisa fugaz, parecía volátil, a punto de esfumarse en un descuido. Daba la impresión de no existir, por eso todos se sorprendieron al ver su influencia en el Juez, cuyos cambios eran notables.

(Isabel Allende, «La mujer del Juez», en *Cuentos de Eva Luna*)

Descripción

La *descripción* es la representación verbal de personas, animales, objetos, paisajes, épocas, sentimientos... Es decir, se pueden describir todos los aspectos que nos ofrece la realidad física y psíquica.

Describir es como pintar por medio de palabras. La descripción se usa en los textos literarios asociada a la narración para enmarcar la trama, caracterizar a un personaje crear un determinado ambiente, romper el ritmo narrativo, etc.

Posee las siguientes características lingüísticas:

— Predominan los sintagmas nominales sobre los verbales.
— Los sustantivos aparecen ampliamente adjetivados.
— Los tiempos verbales predominantes son los que indican aspecto imperfectivo (acción en su desarrollo, no terminada): el pretérito imperfecto de indicativo para describir en el pasado, y el presente de indicativo, con su carácter atemporal, para situar los rasgos del objeto descrito en el presente.
— En cuanto a la sintaxis o construcción oracional, predomina la coordinación sobre la subordinación.
— Los adjetivos empleados han de estimular los diversos sentidos.
— Se enriquece el lenguaje con imágenes, metáforas y demás recursos expresivos cuya misión es embellecer o degradar el objeto descrito.

Atendiendo al objeto que se describe, se suelen distinguir las siguientes clases de descripción:

1. Descripción de personas: *prosopografía, etopeya* y *retrato*. La *prosopografía* consiste en la descripción de los rasgos físicos de una persona; la *etopeya*, por el contrario, es la descripción de los rasgos psíquicos del personaje para mostrar sus cualidades, gustos, ideas, costumbres, carácter, etc.; en el *retrato* se combinan las cualidades físicas y psíquicas de la persona descrita.

2. Descripción de animales.

3. *Topografía* o descripción del mundo inanimado.

4. *Cronografía* o descripción de una época o una cultura a partir de los rasgos que la caracterizan frente a la anterior o posterior. En este tipo de descripción se nos ofrecen objetos, costumbres, acontecimientos importantes... para conseguir que el lector se imagine y viva el momento histórico descrito.

5. Descripción del mundo psíquico. Para ello el autor ha de recurrir a comparaciones con el mundo físico, para hacer más comprensibles los sentimientos y estados anímicos que pretende describir.

A continuación se ofrecen dos descripciones: una prosopografía de un cadáver y un retrato del médico amigo que va a certificar su defunción:

Estaba desnudo por completo, tieso y torcido, con los ojos abiertos y el cuerpo azul, y como cincuenta años más viejo que la noche anterior. Tenía las pupilas diáfanas, la barba y los cabellos amarillentos, y el vientre atravesado por una cicatriz antigua cosida con nudos de enfardelar. Su torso y sus brazos tenían una envergadura de galeote por el trabajo de las muletas, pero sus piernas inermes parecían de huérfano. El doctor Juvenal Urbino lo contempló un instante con el corazón adolorido como muy pocas veces en los largos años de su contienda contra la muerte.

— Pendejo —le dijo— Ya lo peor había pasado.

Volvió a cubrirlo con la manta y recobró su prestancia académica. En el año anterior había celebrado los ochenta con un jubileo oficial de tres días, y en el discurso de agradecimiento se resistió una vez más a la tentación de retirarse. Había dicho:Ya me sobrará tiempo para descansar cuando me muera, pero esta eventualidad no está todavía en mis proyectos. Aunque oía cada vez menos con el oído derecho y se apoyaba en un bastón con empuñadura de plata para disimular la incertidumbre de sus pasos, seguía llevando con la compostura de sus años mozos el vestido entero de lino con el chaleco atravesado por la leontina de oro. La barba de Pasteur, color de nácar, y el cabello del mismo color, muy bien aplanchado y con la raya neta en el centro, eran expresiones fieles de su carácter. La erosión de la memoria cada vez más inquietante la compensaba hasta donde le era posible con notas escritas de prisa en papelitos sueltos, que terminaban por confundirse en todos sus bolsillos, al igual que los instrumentos, los frascos de medicinas, y otras tantas cosas revueltas en el maletín atiborrado. No sólo era el médico más antiguo y esclarecido de la ciudad, sino el hombre más atildado. Sin embargo, su sapiencia demasiado ostensible y el modo nada ingenuo de manejar el poder de su nombre le habían valido menos afectos de los que merecía.

(Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*)

Exposición

Exponer es ofrecer una información o explicación sobre algo con el propósito de que lo conozcan o aprendan otras personas.

En la exposición es muy importante establecer un orden en las ideas que se suministran al lector, por ello se suele ordenar en tres partes denominadas *introducción, cuerpo y conclusión.*

La *introducción* ha de contener de la manera más clara posible la idea fundamental o *tesis* que se pretende exponer y ha de suscitar el interés del lector.

El *cuerpo* es la parte más extensa de la exposición donde se desarrolla la idea fundamental planteada en la introducción.

Mediante la *conclusión* se resumen o enfatizan los principales puntos tratados en la exposición o se pueden predecir o pronosticar los cambios que se pueden dar en el futuro, relativos al tema o tesis propuestos.

La exposición presenta las siguientes características lingüísticas:

a) Predominio de la subordinación sobre la coordinación.
b) Uso de un léxico especializado y abstracto.
c) Abundancia de incisos y de oraciones de carácter explicativo.
d) Tono serio y objetivo, normalmente no influido por la subjetividad del autor, aunque este rasgo falta cuando se trata del género ensayístico.

La exposición propiamente dicha suele asociarse con la *argumentación*, mediante la cual el autor apoya sus puntos de vista o ideas con razones y argumentos. En este último caso es mejor hablar de género textual expositivo-argumentativo.

He aquí un ejemplo de texto expositivo-argumentativo:

> Los artistas han sido, a lo largo de la historia, creadores que han puesto su obra bajo la advocación de uno, varios o sucesivos señores: desde las estancias en los castillos y cortes de sus valedores, hasta los encargos de instituciones y particulares, lo cierto es que siempre han necesitado un apoyo al objeto de mantenerse ellos mismos y sus familias, un apoyo y una protección pagada con los productos de su arte. Eso fue así hasta la aparición de Honoré de Balzac, que es quien representa por primera vez y de manera más contundente la figura del artista mercader, esto es, del artista que, en lugar de acogerse a la protección de un superior en el orden social, planta su tenderete en mitad de la calle y se pone a vocear y vender su mercancía a los transeúntes.
>
> En su momento, no sólo pareció una conquista la independencia literaria, sino el comienzo de un nuevo estilo en la vida del artista que, en el caso de Balzac, fue premiado, además, con el prestigio y el éxito. (...) De entonces acá, la idea del artista se ha

atenido, tanto en la literatura como en la música o la pintura, a la figura balzaciana, y en todo este tiempo sólo dos enemigos han amenazado su posición de independencia: el mercado y la subvención; dos enemigos que mantienen entre sí una relación de cara y cruz, pues no en vano lo son de una misma moneda: el poder en la sociedad contemporánea.

El mercado, al que se ha llegado a acusar de ser la nueva censura, ejerce sin duda una presión sobre el escritor, pero siempre por la persona interpuesta del intermediario el editor, pero también el marchante, el distribuidor, el productor, etc., que son quienes, las más de las veces, aprietan las clavijas al artista, puesto que pretenden conocer los gustos del público.

(...)

Sin embargo, el mercado no amenaza la independencia del artista en ningún caso; todo lo más restringe la difusión de su obra, pero el artista sigue siendo libre, perfectamente libre. Otra cosa es que, además de libre, quiera vivir holgadamente y ser famoso; en tal caso, puede afirmarse que el mercado es censor del éxito, pero eso resulta inevitable, porque, al mismo tiempo, es su medida.

(...)

¿Quién ofrece una subvención? Es obvio: o el Estado o los particulares. Los particulares, aparte de algún caso de mecenazgo rayano en la perversión, lo harán a cambio de una recompensa no meramente artística, sino también monetaria, como las exenciones de impuestos, el halago público o el deseo de poseer a la mujer del artista. Como es su dinero, lo único que cabría reprocharles es el mal gusto en la elección de sus favorecidos. El otro donante, el Estado, se supone que asume el papel clásico en una sociedad democrática de atenuar en lo posible lo negativo o dañino de las desigualdades entre los ciudadanos. Así, cabe incluir entre éstos a los artistas que no gozan del favor del público, pero cuyas propuestas, aunque minoritarias, merecen ser apoyadas.

(...)

El último personaje de esta modesta representación es el artista. El último y el más importante para sí mismo. La preservación

de la independencia le compete plenamente; quiero decir que es asunto suyo y que, por supuesto, puede aceptar subvenciones, ayudas, apoyos, estímulos..., sin tener que comprarlos necesariamente con esa independencia. Hablo, naturalmente, de aquel artista vocacional para el que su obra es su bien supremo, incluso por encima del éxito o del fracaso. Pero ¿necesita él del Estado o el Estado de él para llevar a cabo su obra? Sin duda que no. La haría exactamente igual en un caso que en el otro. Ese es su poder.

Sin embargo, entre el mercado y la subvención, el artista está tomando la mala costumbre de acariciar la segunda en cuanto el primero no le responde. En mi opinión, por este camino, la subvención tiende a extender la dejación de responsabilidad artística. No creo que sea el mejor destino del arte, pero ahí está.

(...)

El viejo sueño de que le costeen al artista la vida y la creación ya no tiene lugar en nuestro tiempo; sin embargo, muchos parecen no entenderlo así y exigen a la sociedad una vida a cambio de una obra. El verdadero artista sabe cuál es el verdadero orden de esos términos: una obra a cambio de una vida.

(José María Guelbenzu, *El País,* 8 de marzo de 1993)

Argumentación

La *argumentación* consiste en aportar razones o argumentos que sustentan ideas u opiniones sobre un tema determinado. Su finalidad es convencer. Pero basta con que el autor defienda *razonadamente* su opinión o punto de vista para que se dé la argumentación.

Los textos argumentativos, lo mismo que los expositivos, suelen estructurarse en tres partes: *introducción, cuerpo y conclusión.*

La *introducción* cumple las siguientes funciones: plantear el tema, atraer la atención del lector, proporcionarle la información necesaria y, sobre todo, incluir la opinión o *tesis* que va a defender el autor.

En el *cuerpo de la argumentación* se aducen las razones y evidencias (ejemplos, datos, experiencias personales...) que el autor arguye para sustentar su opinión sobre el tema. Estas razones se suelen ordenar por orden de importancia: de la más importante a la menos importante, o a la inversa.

En la *conclusión* el autor recapitula, reafirma su opinión, establece un propósito o apunta una solución al tema planteado.

Los textos argumentativos poseen las siguientes características lingüísticas:

a) Predomina la subordinación sobre la coordinación. Las proposiciones subordinadas más empleadas son las causales, consecutivas, concesivas y condicionales.
b) Suele emplearse un léxico especializado y culto.
c) Los períodos sintácticos suelen ser amplios y complejos.
d) Pueden aparecer recursos expresivos que hagan más bella y convincente la argumentación.

En el siguiente texto el autor defiende razonadamente la tesis de que los españoles rara vez han podido vivir tranquilos a lo largo de la historia, y ello ha determinado su peculiar estilo de vida:

> ¡Extraña historia la de España! Rara vez los españoles han podido vivir bien arrellanados en su tierra. La historia de todos los pueblos se ha hecho un poco desde dentro y otro poco desde fuera. En la nuestra, a lo menos en muchas de sus etapas decisivas, desde fuera se ha vertido en el solar nacional el torrente que ha puesto en movimiento la turbina generadora de la energía histórica. Porque la Península fue durante milenios el fondo de saco del mundo; hasta ella llegaron por todos los caminos, terrestres o marítimos, las vanguardias de los emigrantes, conquistadores o colonizadores, de Europa, de Oriente o de África; y en ella lucharon y se mezclaron con quienes habían llegado antes que ellos y habían ya constituido unidades culturales y vitales. Y así desde el paleolítico inferior, desde muchos millares de años antes de Cristo, hasta la invasión de los Beni Merines africanos, durante el reinado de Alfonso X el Sabio, en la segunda mitad del siglo XIII. ¿Cómo dudar de que esa singular conjunción guerrera y pacífica en el *Finis Terrae* del mundo antiguo, de muchos pueblos y culturas distintas, hubo de crear y de afirmar un singular estilo de vida?
>
> Es un perfil de pesadilla el de la fiebre histórica española. Otros pueblos han tenido que realizar sangrías periódicas para, mediante voluntarias aventuras exteriores, liberarse de la excesiva presión de la sangre en sus arterias. Los españoles no han tenido precisión de usar tales remedios. Otras comunidades histórica, menos habituadas que la nuestra al milenario juego de resistencia

al invasor foráneo y de captación de extrañas culturas, ¿no habrían perdido su ser esencial si se hubiesen hallado en situación pareja de la que hubieron de afrontar muchas veces los hispanos?

Ningún pueblo europeo ha llevado a cabo una aventura tan dilatada y tan monocorde como la que implicó la reconquista y la repoblación del solar nacional, desde Covadonga (722) hasta Granada (1492). Ninguno ha vivido como nosotros cerca de ocho siglos con una frontera siempre abierta y en avance. Ninguno ha presenciado los continuos y colosales trasiegos humanos que en la Península fueron precisos para repoblar el país ganado al enemigo. Ni siquiera cabe el estricto paralelo entre esos desplazamientos colonizadores y los que han hecho y están haciendo América, por lo que tenían los nuestros de empresa a la par migratoria y guerrera: tras la batalla, la puebla; y tras la puebla, la batalla. Aunque sin paradoja podemos ver prefigurada la historia americana de ayer y de hoy en la historia medieval española; el hombre nuevo del Nuevo Mundo, en el nuevo hombre de la España renovada por la reconquista y la repoblación, y las peculiaridades temperamentales y las fallas operativas de estos jóvenes y mezclados pueblos de América en las fallas y peculiaridades de los pueblos mestizos y jóvenes del Medievo hispano.

(Claudio Sánchez Albornoz, *España, un enigma histórico*)

Diálogo

El *diálogo* consiste en el intercambio de información entre dos o más hablantes que se alternan en las funciones de emisor y de receptor. En su expresión literaria, el diálogo es el constituyente esencial de uno de los grandes géneros literarios, el teatro, ya que la acción dramática progresa gracias al diálogo de los personajes.

También se puede utilizar el diálogo intercalado en el relato, en el ensayo e incluso en la poesía lírica. Cuando el diálogo entra a formar parte de otros géneros literarios, como en la novela, su empleo no es exclusivo, sino que alterna con otros géneros textuales como la narración y la descripción.

El diálogo posee las siguientes características lingüísticas:

a) Uso abundante de expresiones *deícticas*. Con esta denominación se conocen las palabras y expresiones que se refieren al hablante, a su interlocutor y al tiempo y al espacio en que se habla. Los principa-

les deícticos son los pronombres personales, los demostrativos, las diversas formas verbales y ciertos adverbios.

b) Predominio de expresiones que intentar influir en el interlocutor: frases interrogativas, exhortativas, exclamativa, vocativos...
c) Predominio de formas verbales situadas en el eje temporal del presente.

A continuación se ofrecen dos ejemplos de textos dialógicos. El primero pertenece a una obra dramática; el segundo alterna con la narración en un relato:

URBANO: ¡Hola! ¿Qué haces ahí?
FERNANDO: Hola, Urbano. Nada.
URBANO: Tienes cara de enfadado.
FERNANDO: No es nada.
URBANO: Baja al «casinillo». *(Señalando el hueco de la ventana.)* Te invito a un cigarro. *(Pausa.)* ¡Baja, hombre! *(FERNANDO empieza a bajar sin prisa.)* Algo te pasa. *(Sacando la petaca.)* ¿No se puede saber?
FERNANDO: *(Que ha llegado.)* Nada, lo de siempre... *(Se recuesta en la pared del casinillo. Mientras, hacen los pitillos.)* ¡Que estoy harto de todo esto!
URBANO: *(Riendo.)* Eso ya es muy viejo. Creí que te ocurría algo.
FERNANDO: Puedes reírte. Pero te aseguro que no sé cómo aguanto. *(Breve pausa.)* En fin, ¡para qué hablar! ¿Qué hay por tu fábrica?
URBANO: ¡Muchas cosas! Desde la última huelga de metalúrgicos la gente se sindica a toda prisa. A ver cuando nos imitáis los dependientes.
FERNANDO: No me interesan esas cosas.
URBANO: Porque eres tonto. No sé de qué te sirve tanta lectura.
FERNANDO: ¿Me quieres decir lo que sacáis en limpio de esos líos?
URBANO: Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar de vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Esa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dieses cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero como te crees un marqués!

(Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera)*

* * *

Mosén Millán tenía prisa por salir, pero lo disimulaba porque aquella prisa le parecía poco cristiana. Cuando salieron, la mujer los acompañó hasta la puerta con el cirio encendido. No se veían allí más muebles que una silla desnivelada apoyada contra el muro. En el cuarto exterior, en un rincón y en el suelo había tres piedras ahumadas y un poco de ceniza fría. En una estaca clavada en el muro, una chaqueta vieja. El sacerdote parecía ir a decir algo, pero se calló. Salieron.

Era ya de noche, y en lo alto se veían las estrellas. Paco preguntó:

— ¿Esa gente es pobre, Mosén Millán?

— Sí, hijo.

— ¿Muy pobre?

— Mucho.

— ¿La más pobre del pueblo?

— Quién sabe, pero hay cosas peores que la pobreza. Son desgraciados por otras razones.

El monaguillo veía que el sacerdote contestaba con desgana.

— ¿Por qué?preguntó.

— Tienen un hijo que podría ayudarles, pero he oído decir que está en la cárcel.

(Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*)



EJERCICIO 6

Determine el género textual de los siguientes fragmentos, razonando la respuesta.



TEXTO 1

De su último viaje, Marcos regresó en un ataúd. Había muerto de una misteriosa peste africana que lo fue poniendo arrugado y amarillo como un pergamino. Al sentirse enfermo emprendió el viaje de vuelta con la esperanza de que los cuidados de su hermana y la sabiduría del doctor Cuevas le devolverían la salud y la juventud, pero no resistió los sesenta días de travesía en barco y a

la altura de Guayaquil murió consumido por la fiebre y delirando sobre mujeres almizcladas y tesoros escondidos. El capitán del barco, un inglés de apellido Longfellow, estuvo a punto de lanzarlo al mar envuelto en una bandera, pero Marcos había hecho tantos amigos y enamorado a tantas mujeres a bordo del trasatlántico, a pesar de su aspecto jibarizado y su delirio, que los pasajeros se lo impidieron y Longfellow tuvo que almacenarlo, junto a las verduras del cocinero chino, para preservarlo del calor y los mosquitos del trópico, hasta que el carpintero de a bordo le improvisó un cajón. En El Callao consiguieron un féretro apropiado y algunos días después el capitán, furioso por las molestias que ese pasajero le había causado a la Compañía de Navegación y a él personalmente, lo descargó sin miramientos en el muelle, extrañado de que nadie se presentara a reclamarlo ni a pagar los gastos extraordinarios.

(Isabel Allende, *La casa de los espíritus*)



TEXTO 2

Los prosistas de la Generación del 98, dentro de una gran disparidad, ofrecen entre sí coincidencias fundamentales que los separan de la literatura anterior. Cada escritor pone en su lenguaje huellas personales inconfundibles, mucho más señaladas que las apreciables en los novelistas del realismo. Al estilo general de época o tendencia se sobreponen los rasgos privativos del autor. Por caminos muy diversos se crea un arte nuevo de la prosa. Baroja, el menos cuidadoso, imprime nervio y rapidez a su desaliño; Maeztu, rigor y densidad. Unamuno concentra su pensamiento atormentado y contradictorio en el retorcimiento conceptuoso de su frase. Valle-Inclán, más ligado al modernismo, aprovecha el adjetivo y la imagen para fundir notas de sensualidad, nobleza legendaria y religiosidad ornamental en el barroquismo de las *Sonatas*; nadie como él ha conseguido dotar de valor musical a la prosa, mediante inimitable juego de pausas y melodías tonales. Más tarde, en las geniales caricaturas de los esperpentos, *Tirano Banderas* y *El ruedo ibérico*, prodiga el trazo

gráfico y definitivo, resurrección del sarcástico humorismo quevedesco. Azorín sostiene: lo que debemos desear al escribir es ser claros, precisos y concisos; fiel a esta consigna, emplea la frase breve y limpia, labrada con meticulosidad. El período extenso y retórico del siglo XIX desaparece; con él abandonan la literatura los calificativos hueros y la frase hecha.

(Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*)



TEXTO 3

Daba el Corralón, éste era el nombre más familiar de la piltra del tío Rilo, al Paseo de las Acacias; pero no se hallaba en la línea de este paseo, sino algo metida hacia atrás. La fachada de esta casa, baja, estrecha, enjalbegada de cal, no indicaba su profundidad y tamaño; se abrían en esta fachada unos ventanucos y agujeros asimétricamente combinados, y un arco sin puerta daba acceso a un callejón empedrado con cantos, el cual, ensanchado después, formaba un patio, circunscrito por altas paredes negruzcas.

De los lados del callejón de entrada subían escaleras de ladrillo a galerías abiertas, que corrían a lo largo de la casa en los tres pisos, dando la vuelta al patio. Abríanse de trecho en trecho, en el fondo de estas galerías, filas de puertas pintadas de azul, con un número negro en el dintel de cada una.

Entre la cal y los ladrillos de las paredes asomaban, como huesos puestos al descubierto, largueros y travesaños, rodeados de tomizas resecas. Las columnas de las galerías, así como las zapatas y pies derechos en que se apoyaban, debían haber estado en otro tiempo pintados de verde; pero, a consecuencia de la acción constante del sol y de la lluvia, ya no les quedaban más que alguna que otra zona con su primitivo color.

(Pío Baroja, *La busca*)



TEXTO 4

No habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y se dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua.

Porque el individuo se posee a sí mismo, se conoce, expresando lo que lleva dentro, y esa expresión sólo se cumple por el medio del lenguaje. Ya Lazarus y Steinthal, filólogos germanos, vieron que el espíritu es lenguaje y se hace por el lenguaje. Hablar es comprender, y comprenderse es construirse a sí mismo y construir el mundo. A medida que se desenvuelve este razonamiento y se advierte esa fuerza extraordinaria del lenguaje en modelar nuestra misma persona, en formarnos, se aprecia la enorme responsabilidad de una sociedad humana que deja al individuo en estado de incultura lingüística. En realidad, el hombre que no conoce su lengua vive pobremente, vive a medias, aun menos. ¿No nos causa pena, a veces, oír hablar a alguien que pugna, en vano, por dar con las palabras, que al querer explicarse, es decir, expresarse, vivirse, ante nosotros, avanza a trompicones, dándose golpazos, de impropiedad en impropiedad, y sólo entrega al final una deforme semejanza de lo que hubiese querido decirnos? Esa persona sufre como de una rebaja de su dignidad humana. No nos hiere su deficiencia por vanas razones de bien hablar, por ausencia de formas bellas, por torpeza técnica, no. Nos duele mucho más adentro, nos duele en lo humano; porque ese hombre denota con sus tanteos, sus empujones a ciegas por las nieblas de su oscura conciencia de la lengua, que no llega a ser completamente, que no sabremos nosotros encontrarlo. Hay muchos, muchísimos inválidos del habla, hay muchos cojos, mancos, tullidos de la expresión. Una de las mayores penas que conozco es la de encontrarme con un mozo joven, fuerte, ágil, curtido en los ejercicios gimnásticos, dueño de su cuerpo, pero que cuando llega al instante de contar algo, de explicar algo, se transforma de pronto en un baldado espiritual, incapaz casi de moverse entre sus pensamientos; ser precisamente contrario, en el ejercicio de las potencias de su alma, a lo que es en el uso de las fuerzas de su cuerpo. Podrán aquí salirme al camino los defensores de lo inefable, con su cuento de que lo más hermoso del alma se expresa sin palabras. No lo sé. Me aconsejo a mí mismo una cierta precaución ante eso de lo inefable. Puede existir lo más hermoso de un alma sin palabras, acaso. Pero no llegará a tomar forma humana completa, es decir, convivida, consentida, comprendida por los demás.

(Pedro Salinas, *El defensor*)



TEXTO 5

Levantaron los ojos. Venía muy bajo un avión. Pasaba justamente por encima y parecía que iba a podar con sus alas las puntas de los árboles. El ruido había cubierto el murmullo de toda la arboleda.

— ¡Qué cerca pasan! —dijo Mely.

— Es un cuatrimotor.

— Es que ahora aterriza asimismo, según viene —explicaba Fernando— Cogen ahí en seguida la pista de Barajas, nada más que pasar la carretera.

— ¡Quién fuera en él!

— En éste no, mujer; en uno que despegue.

— ¿Te gustaría ir a Río de Janeiro?

— Creo que arman unos carnavales...

— Los Carnavales de Río.

— Las Fallas valencianas, como encender una cerilla.

— Allí no queman nada.

— Bueno, pero hay follón.

— ¿Y aquí por qué no te dejarán ponerte una careta?

— Pues por la cosa de los carteristas, hombre. ¿No comprendes que es darles la gran oportunidad?

— ¿Y en Río no los hay?

— ¡Allí hay mucho dinero! Figúrate, Brasil, con el café que vende a todas las naciones.

— Ya ves, y un vicio.

— Cuba con el tabaco. Pues igual. Los vicios dan dinero siempre.

(Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*)

NIVELES EN EL ANÁLISIS LINGÜÍSTICO

Cualquier lengua puede ser analizada en dos *planos* diferentes (el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*) y en tres niveles distintos: el *fonológico*, el *morfosintáctico* y el *léxico-semántico*, como queda de manifiesto en el siguiente cuadro:

Plano de la expresión		**Nivel lingüístico**	**Unidad**	**Disciplina lingüística**
		Fonológico	Fonema	Fonología
Plano del contenido	**Forma**		Morfema	Morfología
	Función	Morfosintáctico	Oración	Sintaxis
			Lexema	Lexicología
	Significado	Léxico-Semántico	Palabra	Semántica

Nivel fónico

Fonemas

La *fonología* describe los *fonemas* de la lengua. El fonema es la imagen mental del sonido, es decir, el sonido ideal que el hablante intenta pronun-

ciar. Esta unidad no tiene significado, pero es capaz de establecer diferencias significativas. Así, el fonema /p/ permite diferenciar las palabras *pata / bata; cava /capa; par / bar*, etc. Por eso se dice que el fonema es la unidad distintiva mínima de la segunda articulación.

Cada fonema se caracteriza por un haz de *rasgos distintivos* o *pertinentes* mediante los cuales se diferencia y opone a los demás de la lengua. Por ejemplo, el fonema /p/ posee los rasgos *oclusivo* en oposición a /f/ que es *fricativo* (*pavor / favor*); *sordo* en oposición a /b/ que es *sonoro* (*poca / boca)*; *oral* en oposición a /m/ que es *nasal* (*paño / maño*).

A nivel fonemático se analizarán los siguientes aspectos:

— La correspondencia entre fonemas y grafías con el fin de extraer conclusiones acerca de posibles variaciones o desviaciones de la lengua común: *variedades diatópicas* (dialectos geográficos), *variedades diastráticas* o *sociales* (registro vulgar o coloquial) y *variedades diacrónicas* (textos de otras épocas del idioma, como por ejemplo de la Edad Media, que presentan un sistema fonológico diferente del actual).

— La repetición de fonemas a lo largo del texto y su finalidad expresiva. Aquí cabe analizar los diversos recursos de origen fónico tales como la *aliteración (*repetición del mismo sonido), la *similicadencia* (uso de varias palabras seguidas o próximas con los mismos accidentes gramaticales o variaciones formales) y la *paronomasia* (colocación próxima de palabras cuyos significantes son muy parecidos aunque en su significado no haya relación), etc.

— Es preciso marcar la relación que un determinado recurso fónico mantiene con el contenido.

— En los textos escritos en verso, se analizarán en este nivel todo lo concerniente al *ritmo* (medida de los versos, disposición de los acentos, pausas, rima...).

Suprasegmentos

Los *suprasegmentos,* rasgos fónicos que se superponen a los fonemas o *segmentos* mínimos, son el *acento* y la *entonación.*

El *acento* es un factor muy importante pues configura la unidad melódica, el grupo fónico y es la base del ritmo. El ritmo conceptual puede acelerar o retardar su tempo de acuerdo con el ritmo acentual: cuando más distantes estén las sílabas tónicas, más lento es el ritmo. También las dislocaciones acentuales nos pueden ayudar a corroborar las conclusiones

del nivel fonemático, ya que suelen ser frecuentes en los registros vulgar y coloquial.

La *entonación* es la principal característica de la frase y depende de las variaciones de la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales. La inflexión o cambio del tono de la voz dependerá del sentido, la emoción o el acento con que se habla.

Este rasgo suprasegmental nos puede ser de gran utilidad en el comentario. En primer lugar, nos puede servir para identificar el *registro idiomático* del texto:

— En el registro familiar y coloquial, se concede gran importancia a la entonación, que será muy variada y expresiva. El ritmo será normalmente acelerado con marcadas inflexiones o cambios de tono. Abundarán las interrogaciones, admiraciones, interjecciones, órdenes, vocativos..., es decir, habrá un predominio de lo afectivo sobre lo lógico o racional.

— En el registro culto o medianamente culto la entonación será más uniforme, más continuada, más pausada, con abundancia de incisos y aclaraciones, y , en su caso, más solemne. En este registro predomina lo racional sobre lo afectivo.

En segundo lugar, el tipo de entonación está relacionado con las funciones del lenguaje:

— La entonación de la *frase enunciativa*, es decir, la que expresa un hecho determinado, un juicio o una aseveración, se caracteriza por la inflexión descendente o tonema de cadencia. Este tipo de entonación se suele asociar con la *función referencial* del lenguaje:

Esta noche iré al cine.

— La entonación de la *frase interrogativa* , aunque es la que presenta más variedades del español, se caracteriza por la inflexión ascendente o tonema de anticadencia, y va asociada a la *función conativa* y el algunos casos a la *función expresiva*:

¿Por qué me has insultado?

— La entonación de la *frase exclamativa* también se caracteriza por la inflexión descendente, lo mismo que la enunciativa, pero el descenso es más pronunciado. Esta entonación es propia de la *función expresiva:*

¡Qué frío hace hoy!

— Finalmente , la entonación de la *frase imperativa*, que se emplea para expresar una orden o mandato, posee una inflexión descendente muy marcada, y se asocia a la *función conativa*:

Cierra la puerta, por favor.



EJERCICIO 7	

Comente las características del nivel fónico que aparecen en el siguiente texto:

MARIQUILLA: Respetable público: no asustarse, que yo no voy a anunsiá que se ha puesto ningún cómico enfermo, ni que se suspende la funsión, ni que se le devuelve er dinero ar que no esté conforme. En estos tiempos, dinero que se agarra no se devuerve ni en un desmayo. No hay na de eso. No hay más sino que a mí me dan ganas de vez en cuando de hablá con ustedes. ¿No las tengo a lo mejó de hablá sola y hablo conmigo en el espejo? Pos hoy quiero hablar con ustedes, pa desahogarme. Yo no soy mujé que se guarde lo que se le ocurra; yo tengo que largarlo. Dispensarme si me pongo pesá. A una también le agrada echá un ratito con las personas que le aplauden a una; no va una a contentarse siempre con salí a saludá sonriente y hasiendo reverensias. Claro que argunas veses entre las personas suena una lechusa: «¡Ssss!» ¡Una lechusa que manda er padre de otra artista! Bueno: pos si aquí ha venío hoy arguna de esas, que no haga: «¡Ssss!» ... porque yo le hago «¡Ssss!» ... y a ve qué lechusa gasta más aseite. ¡Es argo entretenío esto de hablá!... Y hablá sin que una misma sepa lo que va a desí ni a dónde la va a yevá la lengua. Porque los políticos, cuando hablan en un esenario, ya sabemos tos lo que van a desí, porque lo han dicho antes en cuarenta banquetes y en cuarenta periódicos. ¡Cómo que si yo fuera político, impresionaba discos pa provinsias! ¡Y me ahorraba er viaje! Que hay que hasé declarasiones en Arbasete: ¡un par de discos sertificaos pa Arbasete, y a otra cosa! ¡Porque si no resurta que los ministros no son ministros, sino comisionistas que viajan colocando su género! Y basta de política, que yo no he venío aquí a hablá de política. Pero la política siempre sale ar paso. ¡En tó ha de mesclarse!

(Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Las encuestas*)

Nivel morfológico

En este nivel debemos centrarnos en los fenómenos morfológicos pertinentes tanto en el *sintagma nominal* (SN) como en el *sintagma verbal* (SV). No se trata del tradicional análisis morfológico palabra a palabra, sino de la constatación del predominio de una determinada categoría gramatical y sus implicaciones desde el punto de vista del comentario. Como es natural, sería absurdo e innecesario *inventariar todos los sustantivos, adjetivos, verbos...* del texto, eso sería contabilidad, no comentario; lo importante es extraer conclusiones generales que nos confirmen o no las que ya hemos obtenido en el nivel fonológico o que nos anticipen otras que analizaremos en los niveles sintáctico y léxico-semántico.

A continuación señalamos los rasgos más relevantes que se habrán de tener en cuenta, distinguiendo los correspondientes al sintagma nominal y al sintagma verbal.

Análisis del sintagma nominal (SN)

Se denomina *sintagma nominal* el sintagma cuyo núcleo es un nombre o sustantivo. En general, todo sintagma nominal puede presentar la siguiente estructura:

Determinantes		**Núcleo**	**Adyacentes**
Actualizadores	**Cuantificadores**	Nombre Pronombre Infinitivo Adjetivo Sustantivado	Adjetivos calificativos Proposición de relativo Complemento preposicional del nombre Aposición
Artículo Demostrativos Posesivos «cuyo»	Numerales Indefinidos		

A continuación figuran algunos ejemplos de sintagmas nominales, resultantes de la combinación de las tres zonas:

S.N. ——► Actualizador + N + Adjetivo calificativo
El *cielo* *azul*

S.N. ⟶ Cuantificador + N + proposición de relativo
Algunos hombres que tienen dinero

S.N. ⟶ Actualizador + infinitivo + complemento preposicional
El lamentar de los pastores

e incluso algún elemento puede no aparecer (∅):

S.N. ⟶ Determinante + N
∅ *María*

S.N. ⟶ Determinante + N + adjetivo calificativo
El coche ∅

Pero siempre ha de estar presente el **núcleo.**

El predominio del sintagma nominal sobre el verbal conferirá al texto una calidad impresionista y una perspectiva estática o dinamismo negativo, que contrasta con el dinamismo positivo inherente al sintagma verbal.

Veamos ahora qué aspectos son relevantes en lo que se refiere al *núcleo*:

— El núcleo del SN es el nombre o sustantivo.

— Si hay mucha variedad de sustantivos, es necesario indicar sus clases (abstractos / concretos, comunes / propios ...) Y también si son propios del registro coloquial o culto y, sobre todo, su relevancia respecto al contenido del texto.

— El predominio de sustantivos abstractos y de cultismos presta al texto un matiz intelectual, mientras que la abundancia de concretos le confiere sensación de realismo.

— Los antropónimos (nombres propios de persona) y topónimos (nombres propios de lugar), además de insistir en el aspecto realista del texto, son fuertemente evocadores.

— Los cultismos, tecnicismos, arcaísmos y neologismos proporcionan un tono elevado al texto, y son propios del registro culto o código elaborado.

En cuanto a los *adyacentes* del núcleo del sintagma nominal, habrá de tomarse en consideración lo siguiente:

— El *adjetivo calificativo* es un adyacente del sintagma nominal que incide directamente sobre el núcleo y que semánticamente expresa una cualidad de éste.

— El adjetivo puede ser *especificativo* (añade una nueva cualidad al sustantivo: *Tráeme la camisa **azul***) o *explicativo o epíteto* (resalta o pone de relieve una cualidad que ya está presente en el sustantivo: *Escribió a su* fiel *amigo Fernando*).

— La abundancia de adjetivos es característica de un estilo sensóreo e indica matización, colorido, quietud, y si se trata de abundancia de epítetos, subjetividad.

— La posición del adjetivo respecto al núcleo es de gran valor significativo y estilístico. Antepuesto al sustantivo, su función es explicativa, pero no definidora, por lo tanto le confiere una carácter abstracto y le proporciona subjetividad (emoción, afecto...). Pospuesto al nombre, delimita o restringe su extensión, por lo que posee un carácter más concreto y objetivo.

— En cuanto al tempo del texto, la abundancia de adjetivos hace que el ritmo se remanse y sea más pausado y moroso. Por el contrario, la ausencia de adjetivación da al texto mayor dinamismo.

— La existencia de la gradación del adjetivo (grado comparativo y superlativo) es índice de énfasis y afectividad, sobre todo en construcciones propias del registro coloquial en que el comparativo aparece sin segundo término de la comparación: *Antonio es más listo que...* En definitiva, el empleo de la gradación del adjetivo es mucho más expresiva que su ausencia.

— Deben señalarse los casos de metábasis del adjetivo (sustantivación o adverbialización) y justificar su uso.

— En el registro coloquial, los pocos adjetivos que aparecen van modificados por sufijos diminutivos, que se usan no como empequeñecedores sino con valor afectivo. El diminutivo es propio de la función expresiva del lenguaje y proporciona también vivacidad y colorido a la conversación.

— El uso de una adjetivación abundante y variada denota un estilo culto, elegante y rico; su escasez o ausencia casi siempre es índice de pobreza expresiva, propia de registros vulgares o coloquiales.

Para finalizar con este apartado, diremos que la misma función que desempeña el adjetivo léxico la pueden cumplir los restantes adyacentes, principalmente las proposiciones adjetivas o de relativo y los llamados *adjetivos de discurso* o construcciones preposicionales que equivalen a adjetivos: *El tabaco **de Cuba** es muy apreciado en España (El tabaco **cubano** es muy apreciado en España).* De todas maneras, el empleo de

proposiciones adjetivas y complementos preposicionales confiere al texto un matiz más elaborado y matizado, ya que toda perífrasis presupone dichos valores.

Por lo que se refiere a los *determinantes* conviene saber:

— La presencia del *artículo* proporciona un valor existencial al sustantivo: los *oros de la baraja*; por el contrario, su ausencia le da un valor esencial: *oros son* triunfos. Como dice A. Alonso[5]:

> El nombre con artículo se refiere a objetos existenciales y sin él a objetos esenciales. Con artículo a las cosas; sin él, a nuestras valoraciones subjetivas y categoriales de las cosas.

La oposición *un, una / el, la* es la siguiente: el indefinido (no hay artículo indeterminado) se emplea como primer presentador del sustantivo, pero una vez que éste ya está dentro de la esfera de atención, se usa el artículo: *Caminando por el campo se acercó a **una** casa. La casa era antigua y estaba en ruinas...* A. Alonso, en la obra citada, aclara:

> *Un, una* constituyen simplemente el procedimiento de introducir nominalmente un objeto que antes no estaba en la esfera común de atención de los dialogantes, y se hace con el expediente y rodeo de declarar a qué clase empírica de objetos pertenece el nuevo individuo. Una vez dentro de la esfera de atención, ya se le sigue nombrando con *el, la,* en cuanto objetos considerados en su existencia.

En cuanto al resto de los determinantes, los *demostrativos* sitúan espacial o temporalmente al sustantivo; los *posesivos* indican posesión en sentido amplio; los *numerales* delimitan la extensión cuantitativa del sustantivo de forma exacta y precisa y los *indefinidos* la delimitan de manera vaga e imprecisa.

Finalmente, vamos a fijar nuestra atención en los *pronombres*:

— El *pronombre* es una categoría gramatical con función deíctica o señaladora y significado ocasional, mediatizado por el coloquio o por el contexto. Los pronombres se pueden referir a otro término ya mencionado con anterioridad en el discurso (*función anafórica)*:

La habitación que me ha correspondido es amplia

o anticipar el significado de un término que se mencionará más tarde (*función catafórica)*:

---

[5] «Estilística y gramática del artículo en español», recogido en *Estudios lingüísticos.* Temas españoles, Madrid, 1961, Ed. Gredos.

Le entregué el dinero a Carlos.

— En español, el uso del pronombre personal sujeto es enfático, ya que viene indicado por la desinencia verbal.

— Se deberán comentar las forma de impersonalización y los cambios de plano de los demostrativos.

— Igualmente habrá que prestar atención a los fenómenos del *leísmo, laísmo y loísmo* que pueden ayudar a la identificación diastrática o diatópica del hablante. Así, el uso del loísmo es declaradamente vulgar; el laísmo es propio del Norte y Centro de Castilla, mientras que el leísmo se suele dar en Madrid y provincias vecinas; los hablantes andaluces, por el contrario, no suelen cometer esas incorrecciones morfosintácticas.

— También es interesante comentar las variedades de *se* pronominal y los usos derivados de éste.

— En el caso de registros vulgares o coloquiales, habrá que comentar también las incorrecciones pronominales que se adviertan, tales como el uso de *mos, sus,* la anteposición de *me* a *te, se,* la trasposición o duplicación de la *-n* desinencial después del pronombre enclítico (*sientensen, dígamen)* o la confusión entre personales y posesivos (*detrás mía,* en lugar de *detrás de mí*).

— Fórmulas de tratamiento, plurales de modestia, plural mayestático, voseo, etc., también deben comentarse.

Análisis del sintagma verbal (SV)

El *sintagma verbal* es aquel cuyo núcleo es el verbo. Este sintagma puede constar sólo del núcleo (*Llovió),* pero lo normal es que éste vaya completado por una serie de elementos *adyacentes* que reciben el nombre genérico de *complementos: Ayer por la tarde* **llovió** *en Bilbao.*

Por lo tanto, la estructura general del sintagma verbal es:

SV ⟶ Núcleo (verbo) ± complementos

Como el verbo es la categoría gramatical más rica en variaciones formales, habrá que prestarle gran atención en el análisis y comentario.

— El predominio de sintagmas verbales sobre los nominales nos indicará que interesan más las acciones o estados de los seres que los sujetos u objetos.

— El predominio de verbos, y particularmente los que denotan movimiento o actividad, sobre sustantivos, le confiere dinamismo y rapidez al texto.

En este apartado se analizarán:

— El **modo**
— El **tiempo**
— El **aspecto**

El modo

El *indicativo* es el modo de la realidad, lo que implica actitud objetiva y racional.

El *subjuntivo* es el modo de la irrealidad y proporciona un matiz más intelectual al texto.

El *imperativo* se opone a los otros dos modos porque se emplea en la función conativa o apelativa del lenguaje.

El tiempo

Conviene analizar los tiempos verbales predominantes en su uso normativo y en sus variedades estilísticas. He aquí los principales usos:

Presente de indicativo

El ***presente de indicativo*** es un tiempo verbal que indica que se produce una coincidencia entre la acción descrita y el momento en que se enuncia. Pero esta coincidencia es muy rara: *Ahora **redacto** este* manual. Es el presente denominado *actual* o *puro*.

Presenta las siguientes variedades estilísticas:

Presente durativo:

La acción expresada se realiza ahora, pero se estaba produciendo antes y seguirá produciéndose después: *En ese mercadillo **venden** verdaderas gangas*.

Presente habitual:

La acción expresada por el presente no ocurre ahora, pero sucede habitualmente: *Por aquí **pasa** el autobús que va a la Universidad*.

Presente gnómico:

Es el presente que tiene su vigencia en cualquier tiempo, y suele aparecer en refranes, máximas, definiciones... : *Al que **madruga**, Dios le **ayuda**.*

Presente histórico:

Expresa acciones pasadas con la intención de atraerlas a la conciencia del oyente o del lector. Puede tener dos usos principales:

a) *Uso coloquial*: Empleado en la conversación para describir acciones sucesivas en el pasado que, mediante el presente, aparecen con mayor inmediatez: *Pues* ***llego*** *a casa,* ***entro*** *en el corral y me* ***dice*** *Eulogia que...*

b) *Uso narrativo*: Empleado en las narraciones en lugar del pretérito perfecto simple (no del pretérito imperfecto): *En aquel momento desperté. Entonces* ***salto*** *de la cama y, en pijama,* ***atravieso*** *el corredor,* ***llego*** *al salón y* ***miro*** *por la ventana el tiempo que* ***hace****.*

Presente cíclico:

Es el presente de los verbos que describen hechos habituales o repetidos: *Yo, mientras* ***avío*** *la casa,* ***salgo*** *y me* ***asomo****. Por las tardes me* ***siento****, después,* ***viene*** *mi marido y aquí nos* ***salen*** *las estrellas.* (G. Miró, *Libro de Sigüenza*.)

Presente normativo:

Se emplea cuando se quiere describir, generalmente mediante la forma refleja *se, el modo establecido o supuestamente correcto de llevar a cabo alguna acción: Para que el plato resulte apetitoso,* ***se lavan*** *bien las verduras,* ***se cuecen*** *y después* ***se sirven*** *frías.*

Presente prospectivo o futuro:

Se refiere a un hecho o acontecimiento futuros, más o menos inmediatos, que la mayoría de las veces van unidos a un matiz voluntativo: *La semana próxima* **doy** una fiesta.

Presente de mandato:

Este presente sustituye al imperativo en sus diversos usos: *Ahora me* ***haces*** *el favor de arreglarte; Usted se* ***calla*** *ahora mismo; Cuando hayas comido,* ***coges*** *una manta y te* ***acuestas****.*

Pretérito imperfecto de indicativo

Es un tiempo relativo que expresa una acción pasada que se presenta como no acabada, pero que se ha desarrollado coincidiendo con otra acción pasada: *Cuando llegaste a mi casa,* ***llovía****; Mientras* ***veía*** *la televisión,* ***hacía*** *calceta.*

Presenta las siguientes variedades estilísticas:

Imperfecto de apertura:

Se emplea al comienzo de una narración en lugar del pretérito perfecto simple: *Una tarde de mucho calor tres niños se* ***escapaban*** *de la escuela.*

Pasaron un par de horas bañándose en el río y luego se fueron a vagar por el campo.

Imperfecto de cierre:

Usado para concluir una narración, tras una serie de pretéritos perfectos simples: *Durante los meses siguientes, Jesús dejó la bebida, volvió a cultivar su huerto, se ocupó de sus gallos y le* **embargaba**, *por fin, la felicidad.*

Imperfecto de cortesía:

En este uso equivale a un presente: *¿**Tenía** usted que decirme algo? (¿Tiene usted que decirme algo?); —¿A qué viene usted?, —Yo **venía** a pedir trabajo (Yo vengo a pedir trabajo).*

Imperfecto desiderativo:

Expresa un deseo y sustituye al condicional: *Ahora me* **bebía** *un vaso de cerveza (Ahora me bebería una vaso de cerveza).*

Imperfecto de explicación o excusa:

Con este imperfecto el hablante desea disculparse o presentar una justificación o un pretexto por un suceso que ya ha tenido lugar: *Hombre, yo que* **sabía**; *No es así, es que no me* **acordaba**.

Imperfecto de sorpresa:

Se usa en el habla coloquial introducido generalmente por las partículas *pero, no* o ambas a la vez: *¿Pero no* **querías** *que fuéramos al parque?; ¡No* **sabía** *que fuese tu marido!*

Imperfecto de conato:

Se refiere a una acción no completada. En este caso el imperfecto expresa una acción futura, que se realiza en sus comienzos, pero no terminada. Equivale a las expresiones «iba a», «poco faltaba (o faltó) para», «estaba a punto de», etc.: *Me has encontrado por casualidad, porque ya me* **iba**; *Ya le* **alcanzaba** *la muchedumbre.*

Imperfecto descriptivo:

Es un uso importantísimo de este tiempo verbal. Se usa cuando la descripción se sitúa en el pasado:

> Filomena, rotunda y simple como una campesina, **era** viuda y abuela de varios nietos. **Estaba** dotada de una gran tolerancia, que le **permitía** aceptar tanto las veleidades anglófilas de Gilberto como el hecho de que Miguel anduviera con huecos en los zapatos y el cuello de la camisa en hilachas. Nunca le **faltaba** ánimo para atender los achaques de Gilberto o escucharlo recitar sus extraños versos, ni para colaborar en los innumerables proyectos de Mi-

guel. **Tejía** incansablemente chalecos para su hermano menor, que éste se **ponía** un par de veces y luego **regalaba** a otro más necesitado. Los palillos **eran** una prolongación de sus manos, se **movían** con un ritmo travieso, un tictac continuo que **anunciaba** su presencia y la **acompañaba** siempre, como el aroma de su colonia de jazmín.

(Isabel Allende, «Un discreto milagro», en *Cuentos de Eva Luna*)

Pretérito perfecto simple / Pretérito perfecto compuesto

Ambos tiempos indican acciones pasadas y terminadas. La forma simple expresa acciones puntuales y únicas, terminadas, con un principio y un fin: *Ayer **estuvimos** en el campo*. La forma compuesta indica acción pasada y terminada, dentro de una unidad temporal que aún no ha concluido para el hablante: *Hoy **hemos estado** en el campo* (la unidad temporal, el día, aún no ha finalizado para el hablante).

El pretérito perfecto simple es el tiempo narrativo por excelencia, gracias a él progresa la acción:

No me había metido en la cama cuando **sentí** el timbre de la puerta. Algo pasa, Lorenzo, ¡asómate! , me **voceó** la madre desde la alcoba. Esto era anteanoche. Me **eché** el abrigo y me **asomé** por la azotea. Melecio aguardaba bajo un farol y me **dijo** que apurase, que había sucedido algo. En lo que **tardé** en bajar no me hubiera cabido un piñón en el trasero. Ya en la calle me **comunicó** que el Pepe se había pegado un tiro y estaba diñándolas. **Echamos** a correr calle arriba como dos locos. Al llegar donde el Pepe, Zacarías nos **explicó** que al querer matar una liebre encamada a culatazos se le **disparó** la escopeta y le **alcanzó** el hombro.

(Miguel Delibes, *Diario de un cazador*)

El pretérito perfecto compuesto posee una compleja significación, ya que mantiene estrechas relaciones tanto con el presente como con el pretérito. Aunque se refiera a acciones pasadas y terminadas, sus consecuencias o efectos se pueden extender hasta el presente: *He aprobado las oposiciones el año pasado (*la satisfacción del hecho de aprobar aún dura para el hablante, aunque la unidad temporal, el año, haya terminado).

En la narración, se puede usar el pretérito perfecto compuesto con el significado de presente actual: *Sigüenza contempla a su camarada Tomé, oyéndole **ha presentido** (presiente) que a su lado estaba la realidad.* (G. Miró, *Libro de Sigüenza).*

También se usa la forma perfecta cuando se comenta un hecho que sucede a la vista de todos: *Todo se **ha puesto** perdido.*

Futuro imperfecto de indicativo

Es un tiempo verbal que también ofrece gran riqueza significativa. El futuro más general de todos es el denominado *futuro prospectivo*, que señala únicamente la posterioridad del acto o del hecho que se describe con respecto del momento en que se habla: *Mañana **compraré** el libro que me has recomendado.*

Una variante de este futuro es el *futuro de la narración*, mediante el cual se describe una situación en el presente y se anticipa otra que sabemos que sucederá por ser cíclica o repetida: *Ya la luz decrece; avanza la tarde y va a llegar el momento en que el día lumínico está de vencida. En el azul blanquecino de Levante los murciélagos **girarán** locamente a caza de voladores insectos. **Brillará** alguna luz primeriza en alguna parte. **Habrá** en el ambiente como un cansancio de todo el día.* (Azorín, *El enfermo*).

Cuando el futuro no se limita a una referencia posterior al momento en que se habla, sino que añade una valoración subjetiva del hablante, tenemos el *futuro voluntativo*: *Nadie te **exigirá** que trabajes.*

Con el *futuro de necesidad* se presenta la acción como prevista o esperada, dado que se dan las condiciones o circunstancias para que se lleve a cabo. Es el futuro que aparece en las demostraciones matemáticas y en el lenguaje científico en general: *Si A es igual a B, B **será** igual a A.* También aparece en la lengua coloquial: *No me cabe duda de que no te **dejarán** entrar.*

Mediante el *futuro de conjetura* se expresa la incertidumbre o inseguridad del hablante, pero raramente referida al futuro: *¿Dónde **andará** ese bribón?*

— La alternancia de tiempos es altamente expresiva y contribuye a la superposición de planos temporales (interpolación de hechos pasados o anticipación de futuros con presentes) . Este hecho es muy frecuente en la narración y proporciona variedad al ritmo del texto.

— Se comentarán y justificarán los usos incorrectos (empleo del pretérito perfecto simple por el imperfecto, futuro en las condicionales, empleo del infinitivo por el imperativo, etc.).

El aspecto

El *aspecto* es una categoría verbal que nos informa sobre el desarrollo interno de la acción, independientemente del momento en que ésta ocurre.

Así, las formas *he cantado* y *cantaba*, son ambas pretéritas, pero se diferencian entre sí por el aspecto. Si decimos *Hoy he actuado en el teatro,* además de indicar tiempo pasado, expresamos que la acción de actuar se considera finalizada. En cambio, en la oración *Mientras yo actuaba el público aplaudía,* el verbo *actuar* se sitúa en el pasado pero la acción se considera por parte del hablante como no terminada , en su desarrollo.

En la conjugación se distinguen los tiempos *imperfectos* y los *perfectos*, denominaciones que hacen referencia al aspecto. En los tiempos *imperfectos* la atención del hablante se centra en el transcurso o continuidad de la acción, sin que le interese el comienzo o el final de la misma: *Cuando tú llegaste, yo* ***estudiaba***; en los *perfectos* se pone de relieve la finalización de la acción: *Cuando tú llegaste, ya* ***había estudiado***.

Son imperfectos todos los tiempos simples de la conjugación, a excepción del pretérito perfecto simple; son perfectos el pretérito perfecto simple y todos los tiempos compuestos (el participio que se une al verbo auxiliar *haber* confiere aspecto perfecto a dichos tiempos).

También mediante *perífrasis verbales* se pueden expresar variados aspectos. Los principales son:

— *Aspecto ingresivo*: Presenta la acción a punto de comenzar: ***Voy a llamar*** *por teléfono.*

— *Aspecto incoativo*: Presenta la acción verbal en sus comienzos: *De pronto* ***se echó a llorar***.

— Aspecto durativo: Presenta la acción verbal en su transcurso, en su desarrollo: ***Estaba lloviendo*** *cuando salí.*

— *Aspecto resultativo*: Presenta la acción del verbo como resultado de una acción previa: ***Tengo preparada*** *la cena.*

— También es interesante comentar la aparición de *formas no personales del verbo (infinitivo, gerundio y participio)* y su doble uso como verbo y sustantivo, adverbio y adjetivo, respectivamente.

— Finalmente, habrá que analizar las **perífrasis verbales**, cuyo uso en un texto supone, generalmente, una matización mayor del pensamiento por los diversos valores que pueden aportar. Veamos a continuación los más importantes:

A) VERBO AUXILIAR + INFINITIVO

Las perífrasis así constituidas tienen un sentido general de acción dirigida hacia el futuro. Por ejemplo, en *voy a salir*, *iba a salir* y *tendré que salir* la acción de salir es siempre futura en relación con el verbo auxiliar, aunque la totalidad del concepto verbal sea, respectivamente, presente, pasado o futuro.

Se pueden distinguir las siguientes clases:

1. Aspectuales

a) *Incoativas:* Indican comienzo de una acción:
- *ir a* + infinitivo: ***Voy a escribir** una carta.*
- *ponerse a* + infinitivo: ***Se pusieron a trabajar** en seguida.*
- *echar(se) a* + infinitivo: *El caballo **echó a correr**.*
- *romper a* + infinitivo: *La joven **rompió a llorar**.*
- *pasar a* + infinitivo: ***Pasemos a tratar** el segundo tema.*
- *liarse a* + infinitivo: *De pronto **se lió a contar** chistes.*
- *meterse a* + infinitivo: ***Se mete a arreglarlo** todo.*
- *darle a uno por* + infinitivo: *Ahora **le da por no hablar**.*

b) *Terminativas:* Indican acción acabada como consecuencia de una acción previa.
- *llegar a* + infinitivo: *Sólo al final **llegué a disfrutar** del paisaje.*
- *acabar de* + infinitivo: ***Acabo de resolver** el problema.*
- *acabar por* + infinitivo: *Siempre **acaba por demostrar** su pasión.*
- *quedar en* + infinitivo: ***Quedó en enviarme** una carta.*

2. Modales

a) *Frecuentativas o iterativas.* Indican acción frecuente o repetida.
- *volver a* + infinitivo: *El preso **volvió a fugarse**.*

b) *Aproximativas.* Indican duda, probabilidad o inseguridad.
- *venir a* + infinitivo: *Este cuadro **viene a costar** cien mil pesetas.*
- *deber de* + infinitivo: *Esa chica **debe de tener** quince años.*

c) *Exagerativas o hiperbólicas.* Indican exageración.
- *hincharse (inflarse) a* + infinitivo: *Juan **se hincha a trabajar**.*
- hartarse de + infinitivo: *Nos **hartamos de beber** en la fiesta.*

d) *Obligativas.* Presentan la acción como obligatoria.
- *tener que* + infinitivo: ***Tengo que hacer** la cena.*
- *haber de* + infinitivo: *El problema **ha de resolverse** cuanto antes.*
- *haber que* + infinitivo: ***Hay que trabajar** más.*

B) VERBO AUXILIAR + GERUNDIO

El gerundio proporciona a estas perífrasis un sentido general de acción durativa.

Pueden ser de las siguientes clases:

1. Aspectuales

a) *Incoativas:*

— *ir* + gerundio: *Voy **entendiendo** que no te gusto.*

— *salir* + gerundio: *Los niños **salieron corriendo**.*

b) *Terminativas:*

— *acabar* + gerundio: ***Acabó besando** a todo el mundo.*

— *salir* + gerundio: *Con el cambio **salí perdiendo**.*

c) *Durativas.* Indican acción en su desarrollo.

— *ir* + gerundio: *Cada vez **voy siendo** más alto.*

— *llevar* + gerundio: ***Llevo estudiando** toda la tarde.*

— *andar* + gerundio: *Ahora **anda vendiendo** automóviles.*

— *seguir* + gerundio: *Aún **sigue haciendo** calor.*

— *quedar(se)* + gerundio: ***Me quedé viendo** la televisión.*

— *venir* + gerundio: ***Vengo ganando** tres millones anuales.*

2. *Modales*

a) *Frecuentativas.*

— *seguir* + gerundio: ***Sigo aprendiendo** inglés.*

— *venir* + gerundio: ***Venía sucediendo** todo igual.*

— *andar* + gerundio: ***Andan proclamando** los derechos del niño.*

C) VERBO AUXILIAR + PARTICIPIO

El participio forma perífrasis de sentido general perfectivo o acabado.

1. Aspectuales

a) *Terminativas:*

— *tener* + participio: *Ya **tengo hechos** los ejercicios.*

— *quedar* + participio: *El caso **quedó cerrado** hace tiempo.*

— *dejar* + participio: *El jefe **dejó dicho** que no se fuera nadie.*

— *dar por* + participio: ***Doy por hecho** que no me mientes.*

— *ir* + participio: *El impuesto **va incluido** en el precio.*

b) *Durativas:*

— *llevar* + participio: ***Llevo pagadas** varias letras del piso.*

— *andar* + participio: *Juan **anda distraído**.*

— *seguir* + participio: *El barco* ***sigue hundido.***
— *tener* + participio: *Tu salud me* ***trae preocupado.***

2. Modales
a) *Frecuentativas:*
— *tener* + participio: *Te* ***tengo dicho*** *que no mientas.*
b) *Acumulativas:*
— *llevar* + participio: *Ya* ***llevamos recorridos*** *30 km.*
— *tener* + participio: ***Tengo escritos*** *200 folios del trabajo.*



EJERCICIO 8

Comente las características morfológicas más importantes del siguiente texto:

> Recordaba Mosén Millán el día que bautizó a Paco en aquella misma iglesia. La mañana del bautizo se presentó fría y dorada, una de estas mañanitas en que la grava del río que habían puesto en la plaza durante el *Corpus*, crujía de frío bajo los pies. Iba el niño en brazos de la madrina, envuelto en ricas mantillas, y cubierto por un manto de raso blanco, bordado en sedas blancas, también. Los lujos de los campesinos son para los actos sacramentales. Cuando el bautizo entraba en la iglesia, las campanitas menores tocaban alegremente. Se podía saber si el que iban a bautizar era niño o niña. Si era niño, las campanas —una en un tono más alto que la otra— decían: *no és nena, que és nen; no és nena, que és nen.* Si era niña cambiaban un poco y decían: *no és nen, que és nena; no és nen, que és nena.* La aldea estaba cerca de la raya de Lérida y los campesinos usaban a veces palabras catalanas.
>
> Al llegar el bautizo se oyó en la plaza el vocerío de niños, como siempre. El padrino llevaba una bolsa de papel de la que sacaba puñados de peladillas y caramelos. Sabía que, de no hacerlo, los chicos recibirían al bautizo gritando a coro frases desairadas para el recién nacido, aludiendo a sus pañales y a si estaban secos o mojados.
>
> Se oían rebotar las peladillas contra las puertas y las ventanas y a veces contra las cabezas de los mismos chicos, quienes no perdían el tiempo en lamentaciones. En la torre las campanitas menores

seguían tocando: *no és nena, que és nen,* y los campesinos entraban en la iglesia, donde esperaba Mosén Millán ya revestido.

Recordaba el cura aquel acto entre centenares de otros porque había sido el bautizo de Paco el del Molino. Había varias personas enlutadas y graves. Las mujeres con mantilla o mantón negro. Los hombres con camisa almidonada. En la capilla bautismal la pila sugería misterios antiguos.

Mosén Millán había sido invitado a comer con la familia. No hubo grandes extremos porque las fiestas del invierno solían ser menos algareras que las del verano. Recordaba Mosén Millán que sobre una mesa había un paquete de velas rizadas y adornadas, y que en un extremo de la habitación estaba la cuna del niño. A su lado, la madre, de breve cabeza y pecho opulento, con esa serenidad mejestuosa de las recién peridas. El padre atendía a los amigos. Uno de ellos se acercaba a la cuna y preguntaba:

— ¿Es tu hijo?

— Hombre, no lo sé —dijo el padre acusando con una tranquila sorna lo obvio de la pregunta— Al menos, de mi mujer sí que lo es.

Luego soltó la carcajada. Mosén Millán, que estaba leyendo su grimorio, alzó la cabeza:

— Vamos, no seas bruto. ¿Qué sacas con esas bromas?

Las mujeres reían también, especialmente la Jerónima—partera y saludadora—, que en aquel momento llevaba a la madre un caldo de gallina y un vaso de vino moscatel. Después descubría al niño, y se ponía a cambiar el vendaje del ombliguito.

— Vaya, zagal. Seguro que no te echarán del baile —decía aludiendo al volumen de sus atributos masculinos.

La madrina repetía que durante el bautismo el niño había sacado la lengua para recoger la sal, y de eso deducía que tendría gracia y atractivo con las mujeres. El padre del niño iba y venía, y se detenía a veces para mirar al recién nacido: ¡Qué cosa es la vida! Hasta que nació ese crío, yo era sólo el hijo de mi padre. Ahora soy, además, el padre de mi hijo .

— El mundo es redondo, y rueda —dijo en voz alta.

Estaba seguro Mosén Millán de que servirían en la comida perdiz en adobo. En aquella casa solían tenerla. Cuando sintió su olor en el aire, se levantó, se acercó a la cuna, y sacó de su breviario un pequeñísimo escapulario que dejó debajo de la almo-

hada del niño. Miraba el cura al niño sin dejar de rezar: *ad perpetuam rei memoriam*... El niño parecía darse cuenta de que era el centro de aquella celebración, y sonreía dormido, Mosén Millán se apartaba pensando: ¿De qué puede sonreír? Lo dijo en voz alta, y la Jerónima comentó:

— Es que sueña. Sueña con ríos de lechecita caliente.

El diminutivo de leche resultaba un poco extraño, pero todo lo que decía la Jerónima era siempre así.

(Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*)

Nivel sintáctico

Desde un punto de vista sintáctico, habrá que atender, en primer lugar, a las estructuras sintácticas predominantes en el texto.

— Si predominan las *oraciones simples*, el texto se caracterizará por su sencillez constructiva. Debido a la facilidad y rapidez con que el receptor capta el mensaje con este tipo de estructura oracional, sus efectos expresivos son generalmente de rapidez, claridad, ritmo ágil y, a veces, vertiginoso.

— Si predominan las *oraciones complejas*, la elaboración sintáctica será mayor, consiguiéndose efectos expresivos de morosidad, minuciosidad, insistencia en todos y cada uno de los detalles del contenido.

Las oraciones complejas pueden ser de dos tipos: *coordinadas* y *subordinadas*.

— La *coordinación* se caracteriza por la independencia sintáctica de las proposiciones que integran la oración y por su sencillez. Es propia de los registros coloquial y vulgar, o de un estilo impresionista, dentro de la lengua literaria.

— En cambio, la *subordinación* expresa jerarquía sintáctica y denota un contenido muy elaborado lógica y semánticamente, por lo tanto predominará en el registro culto y en la lengua literaria en general.

Otro aspecto importante, relacionado con el anterior, es el empleo de *nexos* o *partículas* que sirven para marcar los valores lógico-semánticos de la relación oracional:

— Si en el texto se utilizan muchos nexos de este tipo, ello implica que el autor pretende comunicar los valores lógico-semánticos de la relación

oracional: coordinación, subordinación y sus respectivas clases. El empleo de esta partículas es índice de una actitud razonadora y lógica por parte del autor.

— Si en el texto se emplean pocos nexos o se hace uso sistemáticamente de la yuxtaposición, es signo de que el autor no tiene la intención comunicativa de poner de manifiesto dichos valores lógico-semánticos. Su empleo es propio de un estilo impresionista —por ejemplo, el estilo de Azorín— o del registro coloquial en el que predomina lo afectivo sobre lo racional y donde el hablante está más preocupado por la rapidez y agilidad expresivas que por la precisión del contenido.

También es interesante comentar el *orden de las palabras en la oración*: *orden lógico* u *orden psicológico* o *envolvente*.

— Si predomina el *orden lógico* (Sujeto + núcleo verbal + complementos) la actitud es más razonadora y lógica; el texto se caracteriza por la claridad y el autor no pretende destacar ningún elemento de la oración: ***Esteban rodeó los hombros de Margarita con su brazo derecho.***

— Si predomina el *orden psicológico* o *envolvente*, lo más importante para el autor es despertar la atención del lector sobre el elemento dislocado de su lugar habitual en la oración. El uso de este tipo de ordenación implica que lo afectivo se impone a lo lógico: ***Con su brazo derecho, rodeó Esteban los hombros de Margarita.***

Otro aspecto que se debe comentar es la *modalidad de las oraciones*, según la naturaleza del predicado y según la actitud del hablante ante la acción.

— Atendiendo a la *naturaleza del predicado*, las oraciones pueden ser *atributivas* (las construidas con los verbos *ser, estar, parecer*) y *predicativas* (cuyo núcleo es otro verbo no copulativo). El predominio de oraciones *atributivas* conferirá al texto un carácter abstracto, argumentativo, en el que la acción no progresa; por el contrario, si predominan las oraciones *predicativas*, el texto será más concreto, expositivo y dinámico.

— Según la *actitud del hablante*, hay gran variedad de oraciones, y su predominio está relacionado con las funciones del lenguaje:

Exclamativas: Expresan el yo íntimo del hablante y se relacionan con la *función expresiva: ¡Ay de mí!*

Optativas: Expresan un matiz de deseo. Pueden ser: *desiderativas, exhortativas* e *imperativas.*

Desiderativas: Marcan el deseo propiamente dicho → Función expresiva: *¡Ojalá me toque la lotería!*
Exhortativas: Expresan un ruego dirigido a otra persona → Función conativa: *Dejen paso, por favor.*
Imperativas: Indican un mandato → Función conativa: *Salid todos ahora mismo!*
Dubitativas: Expresan duda → Función expresiva: *Tal vez mañana me sienta mejor.*
Interrogativas: Demandan una respuesta por parte del interlocutor → Funciones conativa y expresiva: *¿Quién ha cerrado la puerta?*; *Dime a qué hora sale el tren.*
Enunciativas: Marcan la conformidad o disconformidad del sujeto con el predicado → Función referencial: *Me espera Marta a las ocho; No quiero asistir a la cita.*

Además de todo lo dicho, conviene fijarse en los siguientes aspectos:
— Posibles omisiones o elipsis.
— Diversos valores de la forma «se».
— Distinción entre estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre.
— Oraciones impersonales y sus diversas variedades.
— Valores y formas de las oraciones interrogativas.
— Divergencias entre forma y contenido.
— Posibles casos de polisíndeton y asíndeton.

Tras el comentario sintáctico se pueden extraer conclusiones sobre el tipo de sintaxis dominante y caracterizar el registro del hablante o hablantes:

Sintaxis culta

— Riguroso orden expositivo.
— Sintaxis ágil, de período amplio y subordinación fluida y correcta.
— Predominio de lo racional y lógico sobre lo afectivo.

Sintaxis coloquial
— Elipsis de diversos elementos.
— Predominio de la yuxtaposición y coordinación.
— Interferencias sintácticas de unas oraciones sobre otras (ruptura del discurso para dar entrada a expresiones o diálogos, paréntesis aclaratorios, etc.).
— Enunciados breves mediante oraciones cortas.
— Frases hechas y refranes.

— Fórmulas comparativas e intensificativas.
— Expresión sintáctica de la expresión del sujeto.
— Reiteración o uso anómalo de los nexos.
— Uso muy escaso de conjunciones, y las pocas que se usan poseen múltiples valores (por ejemplo, *y* puede tener valor copulativo, adversativo, causal...).
— Anacolutos e incoherencias gramaticales.
— Ordenación subjetiva de los elementos oracionales.
— Falta de correspondencia sintáctica entre la expresión gramatical y la lógica.
— Aparición de oraciones *suspendidas*, incompletas desde el punto de vista formal, aunque la comunicación sigue siendo completa porque el contexto y la situación suplen estas deficiencias.
— Añadiduras enfáticas (interrogaciones retóricas, llamadas verbales de atención, enumeraciones, pleonasmos, etc.).
— Predominio de lo afectivo sobre lo racional y lógico.

Sintaxis vulgar
— Anacolutos o quiebros sintácticos.
— Elisiones de diversos elementos.
— Abundancia de vocativos.
— Uso de refranes y máximas populares.
— Circunloquios.
— Todos los rasgos de la sintaxis coloquial, pero más intensificados.



EJERCICIO 9

Comente las principales características sintácticas presentes en el siguiente texto:

> Christophe echó a andar por su palacio, ayudándose con barandas, cortinas y espaldares de sillas.
>
> La ausencia de cortesanos, de lacayos, de guardias, daba una terrible vaciedad a los corredores y estancias. Las paredes parecían más altas; las baldosas, más anchas. El Salón de los Espejos no reflejó más figura que la del rey, hasta el trasmundo de sus cristales más lejanos. Y luego, esos zumbidos, esos roces, esos grillos del artesonado, que nunca se habían escuchado antes, y que ahora, con sus intermitencias y pausas, daban al silencio toda una escala de profundidad. Las velas se derretían lentamente en sus candelabros. Una mariposa nocturna giraba en la sala del consejo. Luego de arrojarse sobre un marco dorado, un insecto caía al suelo, aquí, allá, con el inconfundible golpe de élitros de ciertos escarabajos voladores. El gran salón de recepciones, con sus ventanas abiertas en las dos fachadas, hizo escuchar a Christophe el sonido de sus propios tacones, acreciendo su impresión de absoluta soledad. Por una puerta de servicio bajó a las cocinas, donde un fuego moría bajo los asadores sin carnes. En el suelo, junto a la mesa de trinchar, había varias botellas de vino vacías. Se habían llevado las ristras de ajos colgadas del dintel de la chimenea, las sartas de setas dion-dion, los jamones puestos a ahumar. El palacio estaba desierto, entregado a la noche sin luna. Era de quien quisiera tomarlo, pues se habían llevado hasta los perros de caza. Henri Christophe volvió a su piso. La escalera blanca resultaba siniestramente fría y lúgubre a la luz de las arañas prendidas. Un murciélago se coló por el tragaluz de la rotonda, dando vueltas desordenadas bajo el oro viejo del cielo raso. El rey se apoyó en la balaustrada, buscando la solidez del mármol.
>
> (Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*)

Nivel léxico-semántico

En este nivel se analizarán las *palabras* o *expresiones* relevantes del texto y sus respectivos *significados.*

Vocablos relevantes para conocer la procedencia social, profesional o cultural de los hablantes.

Se analizará y comentará el léxico utilizado por un determinado personaje o por el narrador. Por el vocabulario empleado se podrá saber el sexo, el hábitat (rural o urbano), la edad y el grupo social y cultural. Así, por ejemplo:

— Las mujeres usarán un léxico más conservador que los hombres.

— Los jóvenes usarán modismos, fórmulas de tratamiento, de salutación y de despedida originales; inventarán nuevos vocablos o se valdrán de los ya existentes con nuevo significado (*guapo*, aplicado a cosas; *tronco* en el sentido de amigo, compañero, por ejemplo).

— Los distintos grupos profesionales se valdrán de un léxico específico (*tecnicismos*) relacionado con su profesión.

— Los grupos sociales también tendrán sus preferencias léxicas. Así, lo estudiantes usarán expresiones metafóricas (*empollar, rosco, chuleta...*), hipocorísticos *(profe, seño, cole...)*, etc.; los grupos sociales marginados usarán palabras tomadas del caló (*chorizo, parné, chivato...*); y lo mismo ocurre con otros grupos como los castizos, los pasotas o los drogadictos.

Palabras-clave

También es preciso señalar y comentar las *palabras-clave*, es decir, los vocablos en torno a los cuales gira el tema o idea principal del texto. Estos términos se repetirán varias veces, bien mediante la misma palabra, bien mediante el empleo de sinónimos.

En relación con las palabras-clave está la postura que adopta el autor o un determinado personaje ante un hecho de la actualidad política, social, artística, etc., reflejado en el texto, la posible simbología de algunos vocablos (el adjetivo *verde* en Lorca, por ejemplo) y la crítica de ciertos comportamientos o actitudes sociales.

Campos léxico-semánticos

La semántica estructural no estudia aisladamente el significado de una palabra, sino conjuntos de palabras relacionadas entre sí, y que forman una estructura. Dichos conjuntos constituyen los *campos léxico-semánticos*. Por tanto, se denomina *campo léxico-semántico* al conjunto de vocablos pertenecientes a la misma lengua, que comparten un significado común (una determinada parcela de la realidad) de tal modo que cada uno de los vocablos se opone a los demás por rasgos semánticos propios o *semas*.

M.ª Jesús Mancho[6] en su comentario léxico-semántico del poema de San Juan de la Cruz *Tras de un amoroso lance*, que transcribimos a continuación, señala los siguientes campos léxicos-semánticos:

Tras de un amoroso lançe,
y no de esperança falto,
bolé tan alto, tan alto,
que le di a la caça alcançe.
1. Para que yo alcançe diese
a aqueste lançe diuino,
tanto bolar me conuino
que de vista me perdiese;
y, con todo, en este trançe
en el buelo quedé falto,
mas el amor fue tan alto
que le di a la caça alcançe.
2. Quando más alto subía
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se fazía,
mas, por ser de amor el lançe,
di un çiego y oscuro salto,
y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caça alcançe.
3. Quanto más alto llegaua
de este lançe tan subido,
tanto más bajo y rendido

---

[6] César Hernández, María Jesús Mancho y Hernan Hurrutia: *El comentario lingüístico de textos*, 1993, Ediciones Júcar.

y abatido me hallaua;
dixe: No habrá quien alcançe;
y abatíme tanto, tanto,
que fui tan alto, tan alto,
que le di a la caça alcançe.
4. Por una estraña manera
mil buelos passé de un buelo,
porque esperança de çielo
tanto alcança cuanto espera;
esperé sólo este lançe
y en esperar no fui falto,
pues fui tan alto, tan alto
que le di a la caça alcançe.

1. Campo léxico del movimiento

a) Dimensión ascenso-descensional

Verbos		*Sustantivos*	*Adjetivos*	
Subir		Salto	Alto	Bajo
Ir tan alto	Abatir	Vuelo	Subido	Abatido
Volar		Vuelos	Rendido	

b) Dimensión relacional. Movimiento aproximador / alejador

Verbos	
Dar alcance	Perderse de vista
Alcanzar	

c) Movimiento en desarrollo / terminal

Verbos	
Pasar	Llegar

2. Campo léxico del amor

Sustantivos	*Adjetivos*
Amor	De amor
Lance	Amoroso
Conquista	

3. Campo léxico de la luz

Verbos	*Sustantivos*	*Adjetivos*	*Adverbios*
Deslumbrar	Vista	Oscuro	En oscuro
		Ciego	

4. Campo léxico de la esperanza

Verbos		*Sustantivos*	
Esperar	Alcanzar	Esperanza	Alcance

Obsérvese que la ordenación de los distintos vocablos dentro del campo se lleva a cabo por categorías gramaticales (verbos, sustantivos, adjetivos, etc.).

Procedimientos de creación de palabras: composición, derivación, parasíntesis.

Se atenderá a los procedimientos normales de creación de palabras: composición, derivación y parasíntesis, así como a los préstamos léxicos.

Por *derivación* se entiende el procedimiento mediente el cual se forma la unidad léxica por la adición de *afijos (prefijos* o *sufijos)* al lexema base. Se deberá prestar especial atención a los sufijos diminutivos con carácter afectivo, propios de la lengua coloquial.

La *composición* consiste en la unión de dos o más lexemas susceptibles de empleo independiente. El predominio de la composición se suele dar en textos de carácter científico o cultos en general.

La *parasíntesis* es un procedimiento de creación de palabras en el que se combinan prefijo + lexema + sufijo, de tal forma que la suma de prefijo + lexema y lexema + sufijo no tiene empleo independiente en la lengua: *reblandecer* (no existe ni **rebland* ni * *blandecer*). Su uso es propio de textos científicos o de carácter culto, lo mismo que la composición.

Otro medio de enriquecer el léxico de una lengua consiste en adoptar palabras de otro idioma mediante *préstamos léxicos.* Si aparecen en un texto habrá que señalarlos y justificar su empleo.

Con el término *neologismo* se designan los préstamos recientes, las palabras que se han creado recientemente en una lengua o las que, existiendo ya en la lengua, reciben un nuevo significado. Habrá que fijarse en los

neologismos que aparezcan en el texto y en su procedencia. Igualmente habrá que comentar su necesidad o adecuación en relación con las palabras ya existentes y señalar el valor expresivo que aportan. En definitiva, habrá que preguntarse por qué los ha utilizado el autor.

Los *cultismos* son las palabras tomadas de las lenguas clásicas que no han sufrido prácticamente cambios en la evolución del idioma. Su aparición en un texto supone carácter intelectual y culto.

Relaciones semánticas: polisemia, sinonimia, antonimia, homonimia

La *polisemia* es el fenómeno mediante el cual un solo significante posee más de un significado. La abundancia de palabras polisémicas supone un estilo marcadamente intelectual y un intento por parte del autor de precisión conceptual. El uso de este fenómeno es causa de frecuentes ambigüedades, anfibologías, juegos de palabras, etc. que deben comentarse en un texto.

Un caso particular de polisemia son los *verba omnibus* o palabras comodín que por su amplitud conceptual pueden referirse a múltiples referentes (*cosa, cacharro, hacer...)*. Su empleo es índice de pobreza léxica, escasa expresividad y mínima precisión y exactitud.

La *sinonimia* consiste en que un solo significado se expresa mediante varios significantes. Este recurso semántico da fluidez al estilo y evita la repetición de palabras. Su uso en los textos sirve para poner de relieve una idea y favorece la precisión del concepto.

La *antonimia* es el fenómeno que se produce cuando dos palabras poseen significado contrario. Al igual que la sinonimia sirve para destacar determinadas ideas por el juego de contrarios y su uso supone precisión conceptual por parte del autor.

La *homonimia,* al igual que la polisemia, supone significación múltiple: un solo significante posee varios significados: *presa (*botín) y *presa (*encarcelada), *vino (*bebida) y *vino (*del verbo *venir*). Pero mientras que la polisemia debe su significado múltiple a una evolución semántica —una misma palabra va adquiriendo con el paso del tiempo varios significados—, la homonimia, por el contrario, se produce como consecuencia de una evolución fonética convergente de varias palabras de distinto origen que llegan a

coincidir en un solo significante. Por ejemplo, *don* (fórmula de tratamiento), procedente de *dominus*, y *don* (dádiva, gracia, merced), procedente de *donum*. En cuanto al valor expresivo de la homonimia, es similar al de la polisemia.

Finalmente, es preciso detenerse en el análisis y comentario de los diversos *recursos literarios* que potencien el nivel léxico-semántico del texto.

Para caracterizar el léxico de los diversos registros idiomáticos se tendrán en cuenta las siguientes características:

Léxico culto

— Léxico correcto, preciso y concreto, no se utilizarán *verba omnibus*, palabras vagas, desemantizadas ni imprecisas.
— Uso de neologismos y cultismos.
— Recursos expresivos (símiles, metáforas, símbolos...) no desgastados por el uso.

Léxico coloquial

— Palabras con intencionalidad irónica, burlesca, picante... así como los vocablos que se ponen de moda.
— Frases hechas, refranes, máximas, adagios populares, etc.
— Apoyaturas lingüísticas (*bueno, bien, pues...*) que también sirven para interrumpir al interlocutor.
— Eufemismos (*Me cachis en la mar; dar castañas pilongas...*).
— Pobreza de vocabulario y empleo de *verba omnibus*.

Léxico vulgar

— Todas las características del léxico coloquial se pueden aplicar al vulgar. La diferencia entre uno y otro estriba en la selección de vocablos. El registro vulgar se vale de palabras malsonantes, duras, extremadamente arcaicas o de jerga.
— Tacos y juramentos.
— Empleo del léxico urbano de moda.
— Balbuceos y torpezas de expresión.
— Redundancias excesivas.
— Frases hechas malsonantes.
— Léxico procedente de jergas.



EJERCICIO 10

Comente las principales características léxico-semánticas presentes en el texto siguiente:

> Ya os he hablado de las ventanas; ahora quiero que sepáis la emoción que en mí suscitan las puertas. Yo amo las cosas: esta inquietud por la esencia de las cosas que nos rodean ha dominado en mi vida. ¿Tienen alma las cosas? ¿Tienen alma los viejos muebles, los muros, los jardines, las ventanas, las puertas? Hoy mismo, sentado ante la mesa, con la pluma en la mano, he advertido que entraba en la pequeña biblioteca el mayoral de la labranza y me decía:
>
> — Esta noche las puertas han trabajado mucho...
>
> Yo oigo estas palabras y pienso que, en efecto, esta noche pasada las puertas han trabajado reciamente. ¿Tienen alma las puertas? Un viento formidable hacía estremecer la casa; todas las puertas de las grandes salas vacías, las de las cámaras, las de los graneros, las de los corredores, las de los pequeños cuartos perdurablemente oscuros, todas, todas las puertas han lanzado sus voces en el misterio de la noche. Una puerta no es igual a otra nunca: fijaos bien. Cada una tiene su propia vida. Hablan con sus chirridos suaves o broncos; tienen sus cóleras que estallan en recios golpes; gimen y se expresan, en las largas noches del invierno, en las casas grandes y viejas, con sacudidas y pequeñas detonaciones, cuyo sentido no comprendemos.
>
> ¿No os dice nada una de estas puertas llamadas *surtidores*, que dan paso de una alcoba ancha y sombría a un corredor sin muebles con las paredes blancas? ¿Y esta otra dividida en pequeños cuarterones, que da paso a una vieja cámara campesina, con una pequeña ventana alambrada y con una leja en que hay un espejo roto y un cantarillo con miera? ¿Y esta otra con las maderas alabeadas, hinchadas por la humedad, carcomidas, que cierra un huertecillo abandonado, con parrales sombríos y hierbajos que crecen en las junturas de las losas, con un viejo árbol por cuyo seno verde tuerce el paso una hiedra, como en los versos de Garcilaso?
>
> No hay dos puertas iguales: respetadlas todas. Yo siento una profunda veneración por ellas; porque sabed que hay un instante

en nuestra vida, un instante único, supremo, en que detrás de una puerta que vamos a abrir está nuestra felicidad o nuestro infortunio...

(José Martínez Ruiz, «Azorín», *Las confesiones de un pequeño filósofo*)

Interrelación de los diferentes planos, registro idiomático y conclusiones

Estamos ante la etapa final del comentario. Corresponde ahora relacionar los diferentes planos y niveles lingüísticos y confirmar, ahora de manera definitiva, nuestras impresiones iniciales acerca del *tema*, *finalidad* perseguida por el autor y *registro idiomático* del que se ha valido para comunicarnos el mensaje.

Asimismo, se caracterizarán, siempre que sea posible, las diversas coordenadas que inciden en la lengua del texto: variedades *diatópicas, diastráticas* y *diacrónicas.*

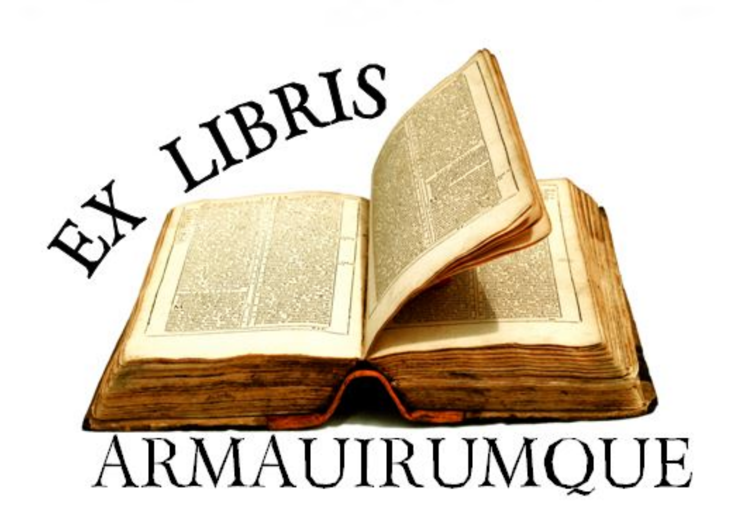
Finalmente, se redactarán, de forma breve, unas conclusiones que resuman los principales aspectos que se han señalado en el análisis y comentario.

Si el texto objeto de comentario aparece sin localizar, también es necesario precisar, mediante las características observadas en el texto, qué lugar ocupa éste dentro de la obra y autor a que pertenece.

SEGUNDA PARTE

COMENTARIO LINGÜÍSTICO DE TEXTOS LITERARIOS

&



TEXTO 1

Luis Berenguer
EL MUNDO DE JUAN LOBÓN

De las botas nuevas llegué con vejigas en los pies, tirando cojetadas, y al día siguiente me entró tiritona de calenturas, pues me salió maldad y pus de las sobaduras.

Menos mal que el Pepe, que todos los males los conoce, me untó con loción y agua de manzanilla y al día siguiente me cortó la maldad con una tijera hasta sacar la sangre nueva.

Así subí a la batida y, al verme, don Gumersindo dijo que buen negocio había hecho trayéndome, pero me puso de secretario y él iba de un puesto a otro en su caballo y yo arrastrando la pata.

Mataron poca cosa, pero fue entonces cuando vi por primera vez un muflón, aunque nadie lo tiró porque querían guardarlos para simiente.

Al día siguiente, todavía me hizo ir con él y tres señores más a tirar las cabras. En cinco mulas nos pusimos en camino muy de madrugada, y si alguna vez he sentido coraje de la gente, fue entonces. Venía el Felipe y Rico, echando cuenta de las bestias, y allí tenía yo que decir que por dónde tomo, que por dónde salgo. Pasadas las últimas tierras negras del Berrocal de arriba, querían seguir los señores subidos en las mulas, allí repompeados, y tuvimos que salirnos para la linde que va a lo de Pozo Amargo y la Porquera y subir para lo de Mastevale. Allí les dije:

—Ahora tenéis ustedes que echarse abajo, porque las bestias no pueden subir por las piedras.

Los tíos se resistían y decían que a donde yo les quería llevar estaba muy lejos y que no nos íbamos a cargar con la merienda y el agua y unas mantas que llevaban y los cartuchos hasta allí.

En eso tenían toda la razón, pero allí, para lo que iban a hacer, pegarle un tiro a un cabrón si había suerte, todo lo que hacía falta era llevar dos cartuchos y ganas de andar.

Al Felipe me lo cargaron como si fuera la burra del vecino, a Rico otro tanto, y a mí no me dieron carga porque tiraba cojetadas. Pero se me hacía un contradiós dejar a Felipe cargado y me eché a las espaldas todo lo que le pusieron al viejo. Entonces don Gumersindo, al verlo de vacío, dice:

—Hombre, Felipe, tú que vas libre, llévate lo que falta.

Poco faltó para que yo no tirara todo por el suelo y con aquel berrinche tragado, tomé para los riscos de las Cabezas.



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

El texto nos ofrece una **narración**, en primera persona narrativa, de los hechos ocurridos, en dos días de caza, a unos personajes de clase social baja, que son contratados por otros de clase social superior para realizar una batida.

El **tema** del texto podría enunciarse así: *Protesta reprimida* de un personaje de baja clase social, al ser humillado por otros de clase social superior.

El texto está escrito en prosa, con partes narradas y partes dialogadas. La narración se lleva a cabo por un narrador omnisciente, el protagonista de los hechos, y es lineal. Estos rasgos son propios de la novela tradicional de corte autobiográfico, ya que no se observan nuevas técnicas narrativas.

Para determinar la **estructura**, desde un punto de vista temático, el texto es susceptible de dividirse en dos partes diferenciadas teniendo en cuenta la temporalidad, ya que se narran los hechos acaecidos en dos días diferentes: los ocurridos en el primer día de caza se narran en las líneas 1 a 12; los acaecidos en el segundo día, desde la línea 13 hasta el final. Ahora bien, desde el punto de vista psicológico, las diversas oraciones que componen el

texto se va agolpando en la mente del protagonista con un cierto desorden, provocado por su situación emocional, como se comprobará al realizar el comentario lingüístico del texto.

Fijándonos en **el texto como acto comunicativo**, advertimos que aparece un *emisor*, el protagonista narrador, que se dirige a un *receptor* múltiple, los lectores, mediante el *código* de la lengua española escrita, valiéndose del *canal* del libro, para criticar unos determinados comportamientos sociales (*mensaje)* a propósito de dos días de caza.

Aparecen distintas **funciones del lenguaje**. Las predominantes son la *estética* y la *referencial*. La primera porque, aunque se reproduzca la forma de hablar de una persona poco instruida, que es la que cuenta la historia, en realidad se trata de la elaboración literaria de los rasgos del español coloquial; la referencial, dado que en la mayor parte del texto se nos informa de una serie de acontecimientos provocados, como veremos, por la herida causada por las botas nuevas. También, en las partes en que aparece el estilo directo (l. 22-23; l. 35) se observa la aparición de la función *conativa*, mediante la cual el protagonista se dirige a los señores y don Gumersindo a Felipe.

En el **nivel fónico** hay que reseñar los siguiente: Las grafías nos sitúan el texto en la época actual. No se observan características fonéticas que supongan un desvío de la norma. No obstante, el narrador es andaluz como veremos por otro rasgo no precisamente fonético.

El ritmo del texto es muy entrecortado, abundan las pausas, los incisos, reproducidos ortográficamente por comas, que dan paso a oraciones explicativas (l. 27-29, por ejemplo). De este modo se va enriqueciendo la línea narrativa dando cuenta, aclarando las circunstancias fundamentales de la narración: personajes, lugares, nombres...

El ritmo se hace aún más pronunciado en los fragmentos reproducidos en estilo indirecto y , sobre todo, en los que aparece el estilo directo, donde el vocativo provoca el punto máximo de entonación (l. 35).

Pasando al **nivel morfosintáctico** y centrándonos en el *sintagma nominal*, advertimos una relativa abundancia de sustantivos en el texto, con un predominio de los *concretos: botas, vejigas, caballo, cabras, muflón, mulas...*, lo que confiere un matiz realista y poco intelectualizado al texto. Los escasos sustantivos *abstractos* que aparecen son característicos del habla popular y se acercan a los concretos: *maldad* (l. 3), *coraje* (l. 15). El uso de estos sustantivos caracteriza el habla del protagonista como perteneciente al registro coloquial-vulgar.

Es interesante el uso de los sustantivos *propios:* figuran *antropónimos* (el Felipe, Rico, don Gumersindo), *topónimos* (Berrocal de arriba, Pozo

Amargo, la Porquera...) e incluso el uso del *hipocorístico* (el Pepe). El empleo de estos sustantivos cumple la doble función de aclarar todos los pormenores y conferir un matiz marcadamente realista al texto.

La *adjetivación* es elemental. Sólo aparecen adjetivos especificativos: *botas **nuevas*** (adjetivo léxico), *tiritona **de calenturas*** (adjetivo de discurso), por ejemplo. Pero no aparecen adjetivos en función explicativa ni de carácter ornamental. Este tipo de adjetivación relativamente pobre es característico del registro coloquial-vulgar del protagonista del texto.

La *sufijación* también es propia de un lenguaje expresivo y popular: *cojetadas, tiritona, sobaduras...*

En cuanto al empleo de los *determinantes,* hay que hacer notar, en primer lugar, el uso del artículo ante nombres propios: *el Pepe, al Felipe.* Los nombres propios de persona, como se sabe, no necesitan la actualización que les proporciona el artículo porque ya están actualizados. Es interesante este uso vulgar del artículo desde el punto de vista de la oposición entre amos / criados, que analizaremos más adelante, máxime cuando en contraposición con este uso aparece un *don Gumersindo.*

Abundan los *numerales cardinales*: **un** muflón, **tres** señores más, en **cinco** mulas..., uso motivado por el deseo del protagonista-narrador de aclarar hasta los más nimios detalles. Este afán de pormenorizarlo todo se verá confirmado al analizar otros aspectos del texto.

El uso de los *morfemas nominales*, en líneas generales, es normativo. No obstante, figuran algunas desviaciones del uso del morfema de número: *me cortó la maldad con una **tijera*** (l. 6), utilizándose el singular por el plural en un caso de *pluralia tantum*, es decir, en sustantivos que sólo se usan en plural. El empleo de *espaldas* (l. 33), contrario al anterior, también merece citarse. Seguimos encontrando, como se puede observar, rasgos lingüísticos propios del nivel coloquial-vulgar.

Los *usos pronominales* del texto también ofrecen alguna peculiaridades. En la frase *menos mal que el Pepe, que todos los males los conoce,* (l. 4), hay que tener en cuanta que el texto responde a un registro coloquial, el cual se rige no por las estrictas leyes de la lógica y de la gramática, sino por la afectividad. El orden psicológico de la frase, con la anteposición del complemento directo (*todos los males*), obliga a una repetición pleonástica del pronombre *los* con valor anafórico. Por otra parte, en la frase *aunque nadie lo tiró* (l. 11) el uso del pronombre *lo* puede interpretarse de dos maneras: si se considera tirar en el sentido de disparar , está claro que es un uso loísta, ya que sintácticamente sería más normativo el uso de *le.* Pero si

se considera tirar en el sentido de abatir , sí es correcto el uso de *lo*. Nos inclinamos por esta segunda solución, dado que en Andalucía el uso de los pronombres átonos de tercera persona es normativo. Finalmente, en la frase *al Felipe me lo cargaron como la burra del vecino* (l. 30) aparece el uso del pronombre *me* como dativo ético o de interés, lo que pone de manifiesto, a nivel de contenido, los lazos afectivos del narrador con Felipe, hombre viejo de su misma clase social.

Es importantísimo, para el establecimiento de la variedad diatópica del protagonista del texto, el uso del pronombre personal de cortesía *ustedes* concordando con el verbo en 2.ª persona del plural: *ahora tenéis ustedes que echarse abajo...* (l. 22). Este rasgo es característico de Andalucía Occidental, zona donde se ubica el desarrollo de la acción.

En todo el texto se advierte el uso insistente de la primera persona, lo que se explica por el hecho de que todo gira en torno del narrador, que nos quiere contar detalladamente su experiencia negativa en dos días de caza.

Pasemos ahora al análisis y comentario del *sintagma verbal*, comenzando por su núcleo. Los verbos que figuran en el texto están predominantemente en pretérito perfecto simple (*llegué, entró, untó, cortó...*) y en pretérito imperfecto de indicativo (*iba, se resistían, decían...*), tiempos característicos del *mundo narrado*, en la terminología de H. Weinnrich en *Estructura y función de los tiempos del lenguaje*. Weinrich, preocupado por las diferencias que delimitan el uso de un sistema temporal tan rico como el español, ha agrupado los tiempos verbales en dos mundos: unos expresan el *mundo comentado* y son *tiempos del comentario*; otros expresan el *mundo narrado* y son *tiempos de la narración*. He aquí el esquema de los dos grupos temporales:

GRUPO TEMPORAL I (mundo comentado)	GRUPO TEMPORAL II (mundo narrado)
Canta	Cantó
Ha cantado	Cantaba
Acaba de cantar	Hubo cantado
Cantará	Había cantado
Habrá cantado	Acababa de cantar
Va a cantar	Cantaría
	Habría cantado
	Iba a cantar

La aparición en un texto de un tiempo de la columna I significa, por tanto, que ese texto es un comentario; mientras que el empleo de los tiempos de la columna II corresponde a una narración. Dentro de una narración pueden incluirse párrafos de comentario, y viceversa; pero el análisis conjunto de las formas empleadas es el que nos indicará a qué grupo pertenece.

En el texto predominan, pues, los tiempos propios del mundo narrado. También hay preponderancia de los verbos de acción (*llegué, subí, nos pusimos en camino, cargaron*, etc.) sobre los verbos de estado, característica de un texto narrativo frente al descriptivo.

En cuanto al uso de las *formas no personales*, destaca el empleo del *gerundio*, que sirve para acercar más los hechos al lector, ya que por su aspecto durativo nos muestra la acción en su desarrollo: ***tirando cojetadas*** (l. 1-2), ***arrastrando** la pata* (l. 9), ***echando** cuenta de las bestias* (l. 16). Aparecen también algunas *perífrasis verbales* tanto modales de obligación : ***Tenía** yo **que decir*** (l. 17), ***tuvimos que salir**nos* (l. 19-20), ***tenéis** ustedes **que echar**se abajo* (l. 22) como aspectuales: ***íbamos a cargar*** (l. 25), ***iban a hacer*** (l. 27). Las primeras se explican por el carácter obligativo que le es conferido al protagonista por los señores ; las segundas suponen una matización de carácter aspectual mediante la cual la acción se proyecta hacia el futuro.

El *orden de los elementos oracionales* es más *psicológico* o *envolvente* que *lineal* o *lógico*, debido al predominio de la afectividad, latente en todo el texto. Así, nos encontramos con hipérbatos: ***de las botas nuevas** llegué con vejigas en los pies...* (l. 1) para resaltar la causa que provoca los hechos posteriores: ***en cinco mulas** nos pusimos en camino* (l. 14), etc.

Mediante el uso de los *complementos verbales* se aprecia el intento por parte del narrador de ofrecer el mayor número de datos posibles, y ello se manifiesta lingüísticamente en el uso abundante de complementos circunstanciales: *al día siguiente, con una tijera, entonces, muy de madrugada, en cinco mulas*, etc.

En lo que se refiere a la *sintaxis oracional*, se observa una marcada preponderancia de oraciones coordinadas y, dentro de ellas, de las *copulativas*. Este hecho nos confirma, ahora sintácticamente, el registro coloquial, cercano al vulgar, del narrador. Es muy interesante el uso popular del *polisíndeton*, que se observa en todo el texto, pero, sobre todo, en el séptimo párrafo (l. 24-26), donde las proposiciones copulativas se van agolpando aditivamente sin ningún artificio sintáctico, para sugerirnos —en el plano del contenido— los inconvenientes de todo tipo que plantean los señoritos para continuar repompeados en sus mulas.

A pesar del predominio de la coordinación, también aparecen en el texto oraciones subordinadas. Las más interesantes desde el punto de vista del comentario son las sustantivas de complemento directo, dependientes de *verba dicendi*, en su doble uso. Así, figuran tanto construcciones en *estilo indirecto*, en la que se nos narran los hechos con la voz del narrador: *Al verme don Gumersindo dijo* ***que buen negocio había hecho trayéndome*** (l. 7-8), como en *estilo directo*, mediante el cual oímos la voz de los personajes: *Entonces don Gumersindo, al verlo de vacío, dice:* ***—Hombre, Felipe, tú que vas libre, llévate lo que falta*** (l. 33-35).

Pasando al **nivel léxico-semántico**, en cuanto al léxico nos encontramos con multitud de palabras y expresiones coloquiales:

— Reiteraciones populares: *que por dónde tomo, que por dónde salgo* (l. 17).

— Palabras desemantizadas: *tíos* (l. 24), aquí utilizada con carácter despectivo, *cosa*.

— Imprecisiones lingüísticas de carácter popular: *tirando cojetadas* (l. 1), *me entró tiritona de calenturas* (l. 2), *echando cuenta de las bestias* (l. 16), *para la linde que va a lo de Pozo Amargo* (l. 20), *echarse abajo* (l. 22), *tomé para los riscos de las Cabezas* (l. 37), etc.

— Lexicalizaciones populares: *tirando cojetadas* (l. 1), *me entró tiritona de calenturas* (l. 2), *buen negocio había hecho* (l. 7-8), *arrastrando la pata* (l. 9), *coraje de la gente* (l. 15), etc.

— Uso de palabras muy expresivas: *vejigas, cojetadas, sobaduras, repompeados, contradiós, berrinche...*

— Comparaciones populares: *al Felipe me lo cargaron como si fuera la burra del vecino* (l. 30).

En el texto nos encontramos con los siguientes campos léxico-semánticos:

— Ambiente rural: *botas, bestias, tierras negras, mulas, linde, riscos, piedras...* A los que podemos añadir los topónimos: *Pozo Amargo, la Porquera, Mastevale (*lexicalización de un grupo de palabras), *las Cabezas.*

— Ambiente específico de la caza: *batida, secretario, puesto, tirar, cartuchos...*

— Mundo animal relacionado con los dos campos léxicos anteriores: *caballo, mulas, bestias, cabras, muflón, cabrón.*

Cuando enunciábamos el tema del texto, aludíamos al enfrentamiento entre amos y criados; veamos ahora como se refleja lingüísticamente esta oposición:

Amos	Criados
Don Gumersindo	*El Felipe*
Él iba de un puesto a otro en su caballo.	*Yo arrastrando la pata.*
Mataron poca cosa (Los señores no son buenos cazadores).	*Yo tenía que decir que por dónde tomo, que por dónde salgo* (el verdadero cazador y conocedor del terreno es el narrador).
Los señores allí repompeados.	*Nosotros tuvimos que salirnos para la linde* (dar un rodeo). *Al Felipe me lo cargaron como si fuera la burra del vecino.*

La protesta **reprimida** del protagonista se observa en todo el texto, pero fundamentalmente en el último párrafo: *Poco faltó para que yo no tirara todo por el suelo y* ***con aquel berrinche tragado****, tomé para los riscos de las Cabezas.*

A través del análisis y comentario del texto se ha puesto de manifiesto la variedad *diastrática* del mismo (nivel cultural bajo del protagonista y registro coloquial rayano en el vulgar). Para determinar la variedad *diatópica,* ya hemos encontrado una clave: el empleo de *ustedes* en concordancia con el verbo en segunda persona del plural, lo que nos sitúa la acción de la historia en Andalucía Occidental. Por otra parte, el ambiente en que se desarrollan los hechos, ambiente de cazadores, rústico y popular, y el protagonista, persona que posee un cierto sentido de la dignidad, más por lo que deja entrever que por lo que dice, son datos que nos pueden ayudar a localizar el texto.

TEXTO PROPUESTO

Camilo José Cela
LA FAMILIA PASCUAL DUARTE

&

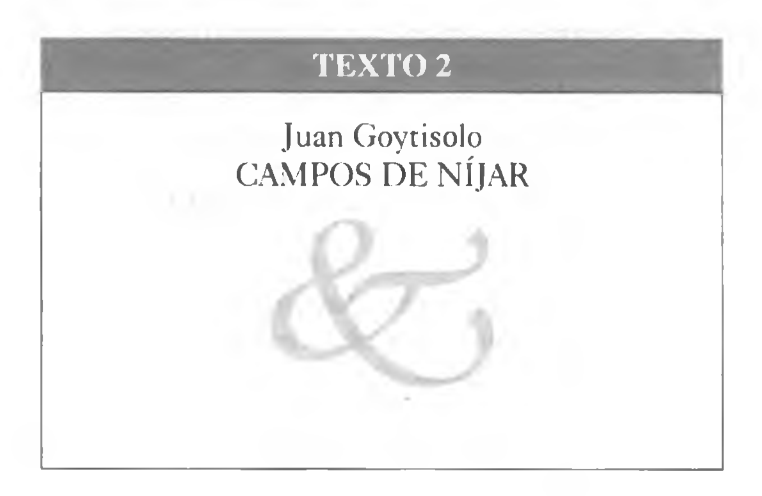
Era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana Rosario. De aquel tiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta qué punto relataré fielmente lo sucedido; voy a intentarlo, sin embargo, pensando que si bien mi relato pueda pecar de impreciso, siempre estaré más cerca de la realidad que las figuraciones que, de imaginación y a ojo de buen cubero, pudiera usted hacerse. Me acuerdo de que hacía calor la tarde en que nació Rosario; debía ser por julio o por agosto. El campo estaba en calma y agostado y las chicharras, con sus sierras, parecían querer limarle los huesos a la tierra; las gentes y las bestias estaban recogidas y el sol, allá en lo alto, como señor de todo, iluminándolo todo, quemándolo todo... Los partos de mi madre fueron siempre muy duros y dolorosos; era medio machorra y algo seca y el dolor era en ella superior a sus fuerzas. Como la pobre nunca fue un modelo de virtudes ni de dignidades y como no sabía sufrir y callar, como yo, lo resolvía todo a gritos. Llevaba ya gritando varias horas cuando nació Rosario, porque —para colmo de desdichas— era de parto lento. Ya lo dice el refrán: mujer de parto lento y con bigote... (la segunda parte no la escribo en atención a la muy alta persona a quien estas líneas van dirigidas). Asistía a mi madre una mujer del pueblo, la señora Engracia, la del Cerro, especialista en

duelos y partera, medio bruja y un tanto misteriosa, que había llevado consigo unas mixturas que aplicaba en el vientre de mi madre para aplacar el dolor, pero como ésta, con ungüento o sin él, seguía dando gritos hasta más no poder, a la señora Engracia no se le ocurrió mejor cosa que tacharla de descreída y mala cristiana, y como en aquel momento los gritos de mi madre arreciaban como el vendaval, yo llegué a pensar si no sería cierto que estaba endemoniada. Mi duda poco duró porque pronto quedó esclarecido que la causa de las desusadas voces había sido mi nueva hermana.

Mi padre llevaba ya un largo rato paseando a grandes zancadas por la cocina. Cuando Rosario nació se arrimó hasta la cama de mi madre y sin consideración ninguna de la circunstancia la empezó a llamar bribona y zorra y a arrearle tan fuertes hebillazos que extrañado estoy todavía de que no la haya molido viva. Después se marchó y tardó dos días enteros en volver; cuando lo hizo venía borracho como una bota; se acercó a la cama de mi madre y la besó; mi madre se dejaba besar... Después se fue a dormir a la cuadra.

TEXTO 2

Juan Goytisolo
CAMPOS DE NÍJAR



—En su país debe llover. Siempre he querido ir a un país donde haya lluvia, pero nunca lo he hecho y ahora... Está ya duro el alcacer para zampoñas...

Las palabras salen difícilmente de sus labios y mira absorto a su alrededor.

—Aquí han pasado años y años sin caer una gota, y mi mujer y yo sembrando cebada como estúpidos, esperando algún milagro... Un verano se secó todo y tuvimos que sacrificar las bestias. Un borrico que compré al acabar la guerra se murió también. No se puede usté imaginar lo que fue aquello...

La llanura humea en torno a nosotros. Una bandada de cuervos vuela graznando hacia Níjar. El cielo sigue imperturbablemente azul. El canto de las cigarras brota como una sorda protesta del suelo.

—Nosotros sólo vivimos de las tunas. La tierra no da para otra cosa. Cuando pasamos hambre nos llenamos el estómago hasta atracarnos. ¿Cuántas dijo que se comía usté?

—No sé, docenas.

—En casa hemos llegado a tomar centenares. El año pasado, antes de que mi mujer cayera enferma, le dije: «Come, haz igual que yo, a ver si reventamos de una vez», pero los pobres tenemos el pellejo muy duro.

El viejo parece verdaderamente desesperado y, como hace ademán de levantarse y escapar, me incorporo también.

—¿A cuánto las vende usted?-digo.

El viejo vuelca las tunas por el suelo y se mira las alpargatas.

—No se las he vendido. Se las he regalado.

Torpemente saco un billete de la cartera.

—Es una caridad— dice el viejo enrojeciendo—. Me da usté una limosna.

—Es por las tunas.

—Las tunas no valen nada. Déjeme pedirle como los otros.

Por la carretera pasa una motocicleta armando gran ruido. El viejo alarga la mano y dice:

—Una caridad por amor de Dios.

Cuando reacciono ha cogido el billete y se aleja muy tieso con el cenacho, sin mirarme.

COMENTARIO LINGÜÍSTICO

El texto comienza *in media res:* el narrador y un viejo campesino almeriense dialogan acerca de la sequedad y pobreza del campo. El narrador intenta darle una limosna al campesino y éste, a pesar de considerar herida su dignidad, la acepta.

El **tema**, por tanto, es *la pobreza, soportada con resignación y dignidad, de los campesinos almerienses, provocada por la falta de lluvia.*

Alternan partes dialogadas, comentadas y descriptivas. Por ello, la **estructura** que presenta es la siguiente:

a) Planteamiento del problema: la falta de lluvia. Primera intervención del viejo (l. 1-3).

b) Primera intervención del narrador que nos comenta, como si se tratase de una acotación escénica, la forma de hablar y los gestos del viejo (información kinésica) (l. 4-5).

c) Nueva intervención del viejo: explicación de las causas de su pobreza y desesperación actuales (l. 6-10).

d) Segunda intervención del narrador, en este caso se trata de la descripción de un paisaje desolado y sofocante, propiciado por la ausencia de lluvia. La descripción de las adversas condiciones meteorológicas es de carácter poético, como comentaremos más adelante (l. 11-14).

e) Consecuencia de la falta de lluvia: hambre. Los viejos sólo se alimentan de las tunas, fruto propio de las tierras secas. (l. 15-22). Tercera intervención del viejo.

f) Nueva intervención del narrador que cumple la misma función que la señalada en el apartado b).

g) Englobamos en este apartado el último diálogo entre el narrador y el viejo, que pone de manifiesto que aún posee cierta dignidad, aunque su estado de desesperación actual le obligue a aceptar la limosna que le ofrece el viajero. Las intervenciones del narrador, que se van alternando con el diálogo, se limitan esta vez a comentar la escena. (l. 23-37).

Centrándonos en **el texto como acto comunicativo**, advertimos que hay dos tipos de comunicación: una comunicación *bilateral* que aparece en el diálogo entre los dos interlocutores, mediante un registro coloquial, y una comunicación *unilateral* en la que el *emisor* es el narrador-personaje viajero y el *receptor* múltiple, los lectores; el narrador se vale del código elaborado, en ciertos momentos de la lengua poética e incluso —al final del texto— se contamina del registro coloquial del viejo, como pondremos de manifiesto en el comentario. El *mensaje* que nos intenta transmitir es de carácter social: una crítica velada de la situación de miseria y desesperación de los campesinos almerienses. El *canal* empleado es el denominado libro de viajes.

En cuanto a la **funciones del lenguaje** que predominan, advertimos las siguientes: en primer lugar la *poética* o *estética*, ya que al autor le interesa, sobre todo, la forma del mensaje; al mismo tiempo, la *referencial*, mediante la cual nos informa del contenido social del texto; y no falta la *conativa* en algunas partes del diálogo: *le dije:* ***Come, haz igual que yo, a ver si reventamos de una vez*** (l. 20-21); en las diversas preguntas relativas a las tunas que se plantean uno y otro interlocutor (l. 17; 26), y en la fórmula de petición de limosna: ***Una caridad por amor de Dios*** (l. 35).

Pasemos ahora al comentario por niveles lingüísticos. En el **nivel fónico**, las grafías nos sitúan el texto en la época actual. No se observan características fonéticas que se aparten de la norma, a excepción de *usté* (l. 10 y 17). La pérdida de las consonantes finales es un rasgo del andaluz, pero no privativo de esta región; por tanto, en líneas generales los hablantes se expresan en castellano. No obstante, el narrador emplea *usted* en oposición con el rasgo anterior (l. 25).

La entonación es diferente en el diálogo y en las partes comentadas. Mucho más variada en aquél, donde aparecen oraciones enunciativas,

interrogativas, imperativas, y exclusivamente enunciativa de varios grupos fónicos en las partes correspondientes al comentario. Es interesante observar que cuando habla el campesino, en sus dos primeras intervenciones, aparece el *tonema de suspensión*, marcado ortográficamente por los puntos suspensivos (l. 2-3; 7-10), ello se debe a la situación afectiva del viejo al contarle al viajero las penurias por las que ha pasado, como dice el narrador: *las palabras salen difícilmente de sus labios y mira absorto a su alrededor* (l. 4-5).

Es decir, el contenido de lo narrado y el ensimismamiento del hablante provocan las frases suspendidas.

En el **nivel morfosintáctico**, analizaremos primeramente lo relativo al *sintagma* nominal. Hay un predominio de *sustantivos concretos* lo que proporciona al texto un marcado carácter realista. Sólo aparece un sustantivo propio en el topónimo *Níjar*, que sirve para enmarcarnos espacialmente la acción en la provincia de Almería, la parte más seca de Andalucía.

El uso de la *adjetivación* es diferente en ambos interlocutores. Cuando habla el viejo campesino la adjetivación prácticamente no existe. Los pocos adjetivos que emplea son especificativos: *duro* (l. 2 y 22), *estúpidos* (l. 7), *enferma* (l. 20). Destaca el adjetivo *duro:* las condiciones climáticas son duras, pero los campesinos de esta tierra también lo son: *los pobres tenemos el pellejo muy duro* (l. 21-22). Por el contrario, la adjetivación de la que se vale el narrador es relativamente rica, dentro de sus contadas intervenciones como tal; predominan los adjetivos en función predicativa, ya que el narrador nos va comentando las diversas actitudes del viejo o el paisaje: *mira* ***absorto*** *a su alrededor* (l. 4-5); *el cielo sigue imperturbablemente* ***azul*** (l. 12-13); *como una* ***sorda*** *protesta del suelo* (en este caso en función explicativa); *el viejo aparece verdaderamente* ***desesperado*** (l. 23); *se aleja muy* ***tieso*** *con el cenacho, sin mirarme* (l. 36-37).

En cuanto al uso de los *determinantes*, predominan los indefinidos: ***un*** *país,* ***un*** *verano,* ***otra*** *cosa.* Incluso cuando aparecen numerales no marcan cantidad exacta: *docenas, centenares,* aunque este último uso es más pronominal. Por lo tanto, hay una cierta indefinición de los hechos.

El *uso pronominal* es normativo. Es de destacar el empleo del pronombre *aquello*, sintetizador de lo que se ha contado anteriormente, empleado para referirse a un tiempo pasado (deíxis temporal). También aparecen diversos uso de *se*: signo de voz media: ***se*** *secó todo;* de interés: *¿Cuántas dijo que* ***se*** *comía usté?;* dinámico: *levantar****se****; reflexivo indirecto:* ***se*** *mira las alpargatas;* pronombre personal en lugar de *les: No* ***se*** *las he vendido. Se las he regalado,* etc..

Centrándonos ahora en el *sintagma verbal*, hemos de decir que los tiempos verbales predominantes son el presente y el pretérito perfecto compuesto de indicativo, tiempos característicos del *mundo comentado*, en la terminología de H. Weinrich.

El pretérito perfecto compuesto es un tiempo pasado y perfecto, pero la unidad temporal aún no ha terminado para el hablante: *Aquí **han pasado** años y años...* (l. 6); *en casa **hemos llegado a tomar** centenares* (l. 19), etc. Es decir, las circunstancias adversas del pasado ***aún*** siguen gravitando sobre los que las han sufrido. Por otra parte, el pretérito perfecto compuesto se combina con el simple en la parte más narrativa del texto: *Un verano **se secó** todo y **tuvimos que sacrificar** las bestias. Un borrico que **compré** se **murió** también. No se puede usté imaginar lo que **fue** aquello...* (l. 8-10).

En cuanto al uso del presente de indicativo, aparecen diversos valores estilísticos. El presente predominante es el *actual*, el que coincide con el acto de la enunciación cuando toma la palabra el narrador para comentar algo: *Las palabras **salen** difícilmente de sus labios y **mira** absorto a su alrededor* (l. 4-5); *La llanura **humea** en torno a nosotros. Una bandada de cuervos **vuela** graznando hacia Níjar. El cielo **sigue** imperturbablemente azul. El canto de las cigarras **brota** como una sorda protesta del suelo.* (l. 11-14), etc. También figuran algunos presentes *gnómicos*: *Nosotros sólo **vivimos** de las tunas* (l. 15); *la tierra no **da** para otra cosa* (l. 15-16), y *habituales: Cuando **pasamos** hambre nos **llenamos** el estómago hasta atracarnos* (l. 16-17).

El uso del presente de indicativo, de aspecto imperfectivo, se refuerza con el empleo del gerundio, que con su aspecto durativo nos ofrece la acción en su desarrollo: *mi mujer y yo **sembrando** cebada como estúpidos, **esperando** algún milagro...* (l. 6-7); *una bandada de cuervos vuela **graznando** hacia Níjar* (l. 11-12); *pasa una motocicleta **armando** un gran ruido...* (l. 33).

En lo que se refiere al uso de las perífrasis verbales, es interesante la que encabeza el texto: *En su país **debe llover**. La perífrasis deber* + infinitivo indica obligatoriedad, pero lo que aquí pretende expresar el campesino es probabilidad. El uso normativo sería, pues *deber de* + infinitivo. Por el contrario, el uso de las otras perífrasis que se emplean en el texto sí es normativo. En ***tuvimos que sacrificar** las bestias* (l. 8) se trata de una perífrasis modal de obligación, y en ***hemos llegado a tomar** centenares* (l. 19) la perífrasis es de carácter aspectual terminativa.

El *orden de los elementos oracionales* es distinto según el interlocutor que toma la palabra. En el narrador como tal, es decir, en la parte comen-

tada del texto, predomina el *orden lógico* o *lineal*. El mejor ejemplo figura en las líneas 11-14, donde el orden: núcleo del sujeto con sus complementos + núcleo del predicado y sus complementos se respeta escrupulosamente. Por el contrario, cuando habla el campesino el orden es *psicológico* o *envolvente*, puesto que está matizado por la afectividad: ***Aquí*** *han pasado años y años sin caer una gota*. La anteposición del adverbio con función deíctica destaca el lugar donde no llueve.

En el uso de los *complementos verbales* destacan los complementos circunstanciales, ya que hay, por una parte, el deseo por parte del viejo campesino de explicar detalladamente las circunstancias adversas provocadas por la ausencia de lluvia, y, por otra, el narrador también comenta detalladamente la acción, valiéndose principalmente de adverbios que matizan la acción verbal: *las palabras salen* ***difícilmente*** *de sus labios* (l. 4); *el cielo sigue* ***imperturbablemente*** *azul* (l. 12-13).

La *sintaxis* se caracteriza por su sencillez. Cuando habla el viejo, predominan las oraciones simples (l. 15-16) o coordinadas: adversativas (l. 1-3) y copulativas (l. 6-8), lo que denota la baja extracción social del protagonista, ya que si utiliza oraciones subordinadas son de poca complejidad sintáctica. Y lo mismo podríamos decir del narrador, que, en este caso, coincide en su sintaxis con la del viejo: oraciones simples (l. 11-17), coordinadas copulativas (l. 23-24) y subordinadas de poca complejidad (l. 28).

Pasando al **nivel léxico-semántico**, comenzaremos analizando el *léxico* de ambos interlocutores. El habla del viejo campesino se caracteriza por:

a) Incorrecciones de tipo gramatical: *en su país* ***debe llover***.

b) Uso de *verba omnibus*: *en un país donde* ***haya lluvia***. Uso popular en lugar de *en un país* ***donde llueva***. La lluvia se considera como algo esencial, de ahí el uso de *haber*; *la tierra no da para otra* ***cosa***.

c) Empleo de un vocabulario muy expresivo de carácter hiperbólico:
Aquí han pasado años y años ***sin caer una gota*** (l. 6).
Cuando pasamos hambre ***nos llenamos el estómago hasta atracarnos*** (l. 16-17).
A ver si ***reventamos de una*** *vez* (l. 21).
Los pobres tenemos el ***pellejo*** *muy duro* (l. 21-22).

d) Lenguaje sentencioso (uso de refranes): *Está ya duro el alcacer para zampoñas* (l. 2-3).

Por el contrario, el habla del narrador como tal narrador, posee los siguientes rasgos:

a) Corrección gramatical.

b) Uso casi poético de la lengua, sobre todo, en las líneas 8-10. En este párrafo destaca *El cielo sigue **imperturbablemente azul**,* con el adverbio en *-mente* de doble acentuación, prosódicamente hablando, antepuesto al adjetivo y que nos sugiere la larga duración de la adversa situación meteorológica.

c) Hace partícipe a la naturaleza de su velada crítica social: *El canto de las cigarras brota como **una sorda protesta** del suelo.*

d) Propiedad y exactitud en el uso de las palabras.

Pero, a pesar de las diferencias apuntadas, al final del texto se advierte una especie de contaminación del estilo del viejo campesino en la manera de hablar del narrador:

— *Por la carretera pasa una motocicleta **armando** gran ruido* (l. 33). En un nivel no coloquial se podría expresar mejor valiéndose del verbo *producir*, por ejemplo.

— *y se aleja muy **tieso** con el cenacho, sin mirarme* (l. 36-37). En un nivel culto se emplearían los adjetivos *altivo, orgulloso*..., pero no *tieso*, cuyo uso es claramente coloquial.

Los *campos léxico-semánticos* del texto giran en torno a las ideas de *pobreza* y *desolación* tanto cuando habla el campesino como cuando comenta la escena el narrador:

Viejo campesino	Narrador
Sin caer una gota	*cuervos*. Simbolizan la proximidad de la muerte.
cebada, cereal pobre	*cielo imperturbablemente azul*. No habrá cambio en las condiciones adversas.
secarse todo	*desesperado*
sacrificar las bestias	
tunas. Fruto que simboliza sequedad y pobreza al mismo tiempo.	
hambre	
llenarse el estómago. No satisfacer adecuadamente el hambre.	
pobres	
alpargatas	

Sin embargo, a pesar de las circunstancias adversas, el viejo campesino aún conserva su **dignidad**:

— *El viejo* ***vuelca las tunas por el suelo y se mira las alpargatas.*** Es decir, no quiere vender el fruto porque no vale nada y baja la cabeza en señal de vergüenza. Además, al mencionar el narrador el tipo de calzado —alpargatas— se insiste en la idea de pobreza.

— *Es una caridad, dice el viejo* ***enrojeciendo.***

— Se aleja muy ***tieso*** *con el cenacho,* ***sin mirarme.***

El mensaje de pobreza, desolación y muerte, provocados por la falta de lluvia, se expresa con una gran economía de elementos lingüísticos no exenta de cierta dificultad tras su aparente sencillez.

El viejo campesino y el narrador como tal se valen de diferentes registros, que al final del texto se unifican en el coloquial.

Hay un intento, aunque velado, de crítica social, por una parte, y exaltación de la dignidad del campesino almeriense, por otra.

El topónimo Níjar y la recurrente mención de las tunas como *leitmotiv* del texto nos sitúan la acción en este pueblo almeriense. Todo ello nos hace pensar en el libro de viajes *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo.

TEXTO PROPUESTO

Ignacio Aldecoa
BALADA DEL MANZANARES

&

Es de noche. Antes de llegar a la glorieta de San Antonio, Manuel compra cacahuetes en el puesto del paisano, que también vende fruta, patatas fritas, pepinillos en vinagre y cordones para los zapatos. Da como gusto pensar lo bien que se debe de estar dentro del puesto del paisano, charlando con la novia, los pies junto a un brasero y comiendo cacahuetes.

—¿Quieres, Pili?

Manuel se somete poco a poco. Pilar no contesta.

—Anda, Pili, que los he comprado para ti, porque sé que te gustan.

A Manuel le han enternecido los vermuts.

—Anda, no seas tonta, Pili; cómete uno, sólo uno, para que vea que no estás enfadada.

Manuel la coge del brazo. Pilar camina fría, grave.

—Pili, que te quiero.

Hay un silencio.

—Anda, Pili, que te pido perdón. ¿Me perdonas?

Pilar concede:

—No tengo que perdonarte nada, Manuel.

—Sí, Pili; me tienes que perdonar. ¿Me perdonas?

—Te perdono, Manuel.

La mano de Pilar busca la mano de Manuel. La estrecha fuertemente.

—Es que eres, Manolo... Mira que la gozas haciéndome sufrir...

—Ya está olvidado, ¿verdad, Pili?

—Sí que está olvidado, Manolo; pero eres...

—¿Quieres un cacahuete, Pili?

—Sí, Manolo.

—¿Te lo pelo, Pili?

—Como tú quieras, Manolo.

—Pues suéltame la mano, Pili.

Manuel le da los cacahuetes a la boca.

—¿Quieres más?

—No, Manolo, que me ahogo.

Por el paseo de la orilla del río las sombras de los árboles forman un túnel. En las aguas del Manzanares navega la media luna fosfórica, titubeante, profunda. En lo lejos, corriente arriba, ladra un perro.

—¿Te ahogarías conmigo, Pili?

—No me importaría si fuéramos los dos. Me ahogaría contigo.

—Pili...

Manuel hace una pausa.

—Pili, ¿vas a hablar de lo nuestro para pronto?

—Sí, Manolo.

—Nos casaremos antes de Navidad.

— Lo que tú digas, Manolo.

El perro sigue ladrando; a la luna, a la oscuridad y al amor. Las nubes han crecido del sur al oeste.

—Vámonos de lo oscuro, Manolo.

El rumor del río se hace pequeño.

—Vámonos de lo oscuro, Manolo.

—Pili...

—Vámonos, Manolo.

—Vámonos.

En la noche, corriente arriba, el perro ha dejado de ladrar. La luna navega cielo raso tras las nubes. El agua del Manzanares ya es negra.

(En *Cuentos completos*, vol. I)

TEXTO 3

Gabriel García Márquez
EL AHOGADO MÁS HERMOSO DEL MUNDO

&

Los hombres creyeron que aquellos aspavientos no eran más que frivolidades de mujer. Cansados de las tortuosas averiguaciones de la noche, lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo del aquel día árido y sin viento. Improvisaron unas angarillas con restos de trinquetes y botavaras, y las amarraron con carlingas de altura, para que resistieran el peso del cuerpo hasta los acantilados. Quisieron encadenarle a los tobillos un ancla de buque mercante para que fondeara sin tropiezos en los mares más profundos donde los peces son ciegos y los buzos se mueren de nostalgia, de manera que las malas corrientes no fueran a devolverlo a la orilla, como había sucedido con otros cuerpos. Pero mientras más se apresuraban, más cosas se les ocurrían a las mujeres para perder el tiempo. Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharle una pulsera de orientación, y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias y empezaron a rezongar que con qué objeto tanta ferretería de altar mayor para un forastero, si por muchos estope-

roles y caldeLeretas que llevara encima se lo iban a masticar los tiburones, pero ellas seguían tripotando sus reliquias de pacotilla, llevando y trayendo, tropezando, mientras se les iba en suspiros lo que no se les iba en lágrimas, así que los hombres terminaron por despotricar que de cuándo acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda. Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento.

Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran. Si les hubieran dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado con su acento de gringo, con su guacamaya en el hombro, con su arcabuz de matar caníbales, pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo, y allí estaba tirado como un sábalo, sin botines, con unos pantalones de sietemesino y esas uñas rocallosas que sólo podían cortarse a cuchillo. Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía la culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso, y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse, en serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo. Había tanta verdad en su modo de estar, que hasta los hombres más suspicaces, los que sentían amargas las minuciosas noches del mar temiendo que sus mujeres se cansaran de soñar con ellos para soñar con los ahogados, hasta ésos, y otros más duros, se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban.

(En *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada. Siete cuentos*)



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

El texto comienza *in media res*, pero poco a poco vamos teniendo noticia del protagonista, objeto de la disputa entre hombres y mujeres. Primero es el intruso (l. 4), cuyo peso y tamaño aparecen descritos de forma hiperbólica; más tarde es un ahogado (l. 15-16) del que quieren deshacerse rápidamente los hombres, pero no así las mujeres; y, finalmente, cuando se le da un nombre: era Esteban (l. 31), y todos lo reconocen como algo suyo y lo oyen hablar, cambia radicalmente la posición de los hombres.

El **tema** del fragmento es, pues, *el cambio de actitud que se produce en los hombres con respecto al ahogado cuando contemplan su belleza y sinceridad.*

En cuanto al **texto como acto comunicativo**, observamos varios tipos de comunicación. En primer lugar, una comunicación *unilateral* en la que el *emisor* es un narrador omnisciente y el *receptor* múltiple, los lectores, que es la predominante en el texto; en segundo lugar, otra comunicación *unilateral*, cuando toman la palabra los hombres para echar en cara a las mujeres sus maniobras de dilación con respecto al ahogado (l. 17-19; 20-23; 26-27); la primera vez en estilo directo sin verbo introductorio, la segunda y tercera mediante el estilo indirecto, es decir, no oímos directamente la voz de los hombres, sino que aparece mediatizada por la voz del narrador. Por último, oímos la voz de Esteban, mediante la técnica del monólogo interior, en una comunicación también *unilateral* (l. 41-46). El *código* empleado es el de la lengua española escrita en su variedad de código elaborado, cuando toma la palabra el narrador, y el registro coloquial cuando hablan los hombres y Esteban, ambos en la variedad diatópica del Español de América, como intentaremos demostrar a lo largo del comentario. El *mensaje* que nos intenta transmitir el autor se incluye dentro del realismo mágico: un hecho en apariencia intrascendente la llegada de un bello ahogado a un pueblo, es capaz de trasformarlo completamente. Finalmente, el *canal* de que se vale el autor es el libro de cuentos.

El texto nos ofrece una buena muestra de las distintas **funciones del lenguaje**. En primer lugar aparece la *poética* o *estética*, dado que el autor se vale de una serie de recursos, que analizaremos a lo largo del comentario, para que el lector se fije en la forma del mensaje. También figura la función *referencial*, mediante la cual se nos relata la controvertida actitud de

hombres y mujeres ante el ahogado. Igualmente hay una muestra de la función *conativa* en las palabras en estilo directo (l. 16-17) de un hombre recriminando a una de las mujeres para que se quite de en medio y no estorbe. Finalmente, aparece también la función *expresiva* cuando habla el ahogado y se avergüenza de su situación actual de cadáver (l. 38-46).

En lo que se refiere a la **estructura**, el texto aparece dividido en dos grandes apartados, que coinciden con los dos largos párrafos de que consta, aunque dentro de cada uno de ellos se pueden establecer varios subapartados:

Apartado 1 (l. 1-30). Primer párrafo.

Deseo, por parte de los hombres, de deshacerse rápidamente del cadáver del ahogado, y su progresivo enfado y desprecio, en contraposición con la actitud de las mujeres, hasta que una de ellas descubre el rostro del ahogado.

Subapartado a) (l. 1-12)

Los hombres quieren deshacerse rápidamente del cadáver. La narración es objetiva y realista. Aparece el léxico específico de los marineros, mediante el cual se hiperboliza el tamaño y el peso del ahogado. Narración en tercera persona narrativa.

Subapartado b) (l. 13-19)

Actitud de las mujeres contraria a la de los hombres: maniobras dilatorias para no dar sepultura al cadáver. Se pasa de la narración a la descripción de las actividades de las mujeres. Predomina el pretérito imperfecto de indicativo frente al pretérito perfecto simple del subapartado anterior. Aparece la primera intervención en estilo directo cuando un hombre se dirige de forma imperativa a una de las mujeres.

Subapartado c) (l. 19-30)

Enfado de los hombres, que comienzan a rezongar y despotricar contra las mujeres, que persisten en su actitud anterior, hasta que una de ellas descubre el rostro del ahogado. Intervención de los hombres en estilo indirecto. Se vuelve a la narración de los hechos. La última oración (l. 27-30) marca la transición al apartado siguiente.

Apartado 2 (l. 31-51). Segundo párrafo.

Este apartado se centra en el reconocimiento del ahogado por parte del pueblo, al darle un nombre —Esteban— y apropiárselo como algo suyo. Aparece por primera vez el *realismo mágico* —el ahogado toma la palabra

con la mayor naturalidad—; sólo el hecho de darle un nombre al ahogado hace que el pueblo lo reconozca como propio. Posteriormente, todos los hombres, incluso los más suspicaces, se rinden ante Esteban y se estremecen por su forma de estar. El antropónimo *Esteban* abre y cierra este apartado, constituyéndose así en núcleo temático. La forma de elocución predominante es la narrativa.

Subapartado a) (l. 31-34)
Reconocimiento del ahogado al ponerle el nombre *Esteban*.

Subapartado b) (l. 35-41)
Descripción hiperbólica de Esteban.

Subapartado c) (l. 42-46)
Voz de Esteban. Estilo directo sin verbo introductorio. Especie de monólogo interior del ahogado, con predominio de formas verbales en pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo para expresar la hipótesis en el pasado y en infinitivo para indicar la finalidad de dichas acciones.

Subapartado d) (l. 46-51)
Cambio definitivo de actitud ante el ahogado por parte de todos los hombres, provocada por la sinceridad y modo de estar del ahogado. Se vuelve a la narración.

En el análisis por **niveles lingüísticos**, hemos de destacar lo siguiente. A **nivel fónico**, las grafías se corresponden con los fonemas actuales del español. No se observan desviaciones ni diatópicas ni diacrónicas. La *entonación* predominante es la enunciativa de varios grupos fónicos, de *tempo* lento, interrumpida por cambios de entonación de mayor inflexión y variedad cuando se incorporan otras voces en el relato distintas de la del narrador: intervención de los hombres (l. 17-23) y de Esteban (l. 31-46).

En el **nivel morfológico** se observa un relativo equilibrio entre el sintagma nominal y el verbal, aunque hay un leve predominio del primero.

Son más abundantes los sustantivos concretos que los abstractos, lo que supone dotar al texto de cierto realismo. Sin embargo, no son despreciables los pocos sustantivos abstractos que aparecen, siempre en boca del narrador, sobre todo para caracterizar la diversa actitud de los personajes:

__frivolidades__ de mujer (l. 2).
se mueren de __nostalgia__ (l. 10).
una de las mujeres, mortificada por tanta __indolencia__... (l. 27-28).
había tanta __verdad__ en su modo de estar... (l. 47-48).

*la **sinceridad** de Esteban* (l. 51).

Los sintagmas nominales están generalmente actualizados: por el artículo (***los** hombres, **la** noche, **el** sol...*), por indefinidos (***un** ancla, **unas** angarillas, **un** ahogado...*), posesivos (***su** acento de gringo, **su** guacamaya, **su** arcabuz de matar caníbales*), demostrativos con valor deíctico (***esas** uñas rocallosas*), etc. Es interesante la oposición que se establece entre ausencia y presencia del artículo con la respectiva idea de esencia / existencia, presente en: *frivolidades de mujer / las mujeres*.

Los dos únicos antropónimos que figuran en el texto —*Esteban* y *Sir Walter Raleigh*— poseen función contrastiva. El primero simboliza lo auténtico, lo único, lo sincero:

*Esteban solamente podía ser **uno en el mundo*** (l. 34-35).
*Había **tanta verdad** en su modo de estar...* (l. 46-47).
*Se estremecieron en los tuétanos con la **sinceridad de Esteban*** (l. 50-51).

Sir Walter Raleigh, por el contrario, encarna cualidades negativas en la cosmovisión del narrador. Este personaje connota lo extranjero, lo tópico, lo exótico, lo postizo:

Con su acento de gringo, con su guacamaya al hombro, con su arcabuz de matar caníbales (l. 33-34).

Los núcleos de los sintagmas nominales aparecen ampliamente modificados por adjetivos léxicos, de discurso y con función predicativa.

Adjetivos léxicos	Adjetivos del discurso
tortuosas** averiguaciones* ***malas** corrientes* *gallinas **asustadas *sol **bravo***	*frivolidades **de mujer*** *escapularios **del buen viento*** *reliquias **de pacotilla*** *un ancla **de buque mercante***

Incluso aparece la doble adjetivación, léxica y de discurso, en torno a un solo núcleo:

*el sol **bravo de aquel día árido y sin viento*** (l. 4-5)

No menos importante es el uso del adjetivo en función predicativa, bien como complemento predicativo referido al sujeto: ***Cansados** de las tortuosas averiguaciones de la noche* (l. 2-3); *una de las mujeres, **mortificada** por tanta indolencia...* (l. 27-28), bien en función de atributo: *donde los peces son **ciegos*** (l. 9-10); *y allí estaba **tirado** como un sábalo...* (l. 35-36).

Esta riqueza de adjetivos se completa con el uso de proposiciones subordinadas adjetivas que cumplen la misma función: detallar objetos y actitudes: *con esta porquería de fiambre* ***que nada tiene que ver conmigo*** (l. 45-46).

También es importante —por el deseo de matización del narrador— el uso de la *gradación del adjetivo*, mediante la función intensificadora del adverbio *tan: no tenía la culpa de ser* ***tan grande****, ni* ***tan pesado****, ni* ***tan hermoso*** (l. 39-40), o por medio del superlativo relativo: *hasta los hombres* ***más suspicaces****... y otros* ***más duros*** (l. 47-51).

En cuanto al uso de los pronombres, es de destacar —para la caracterización diatópica del texto— el uso del pronombre *ustedes* (l. 45) por *vosotros*, que nos sitúa el texto en el Español de América; lo que , por otra parte, se ve confirmado por el léxico utilizado, propio del área del caribe, donde se sitúa la acción: *el sol bravo de aquel día árido y sin viento; tripotando; sábalo; prender; uñas rocallosas...* Por lo demás, el uso de los pronombres personales es normativo. También aparecen pronombres indefinidos (***una*** *de las mujeres...*) y demostrativos con valor anafórico (*hasta* ***ésos*** *y otros más duros...*).

Pasemos ahora a comentar lo relativo al sintagma verbal. Junto a los verbos propios de la narración y de la descripción (pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto de indicativo, respectivamente) aparece gran variedad de formas verbales:

— imperfectos de subjuntivo para referirse a acciones futuras: *prendiera, resistiera, fondeara, fueran...*
— pluscuamperfectos de subjuntivo para situar acciones posibles en el pasado: *hubiera sabido, hubiera amarrado, hubiera trastabillado...*
— presentes gnómicos o atemporales: *los peces* ***son*** *ciegos, los buzos se* ***mueren*** *de nostalgia...*
— presente habitual: *como ustedes* ***dicen****...*
— imperfecto de indicativo con valor identificativo: ***era*** *Esteban,* etc.

Es muy interesante la oposición *ser / estar*. El primero empleado para cualidades permanentes (***Era*** *Esteban)* frente al segundo, usado para cualidades transitorias (*su modo de* ***estar***).

Son muy abundantes las perífrasis verbales, lo que implica un deseo por parte del narrador de matizar adecuadamente la acción verbal. Predominan las de carácter aspectual, sobre todo las de valor durativo cuando, en la primera parte del texto, el narrador se refiere a las maniobras dilatorias de las mujeres:

andaban picoteando..., estorbando..., estorbando (l. 14-16).
seguían tripotando..., llevando y trayendo, tropezando... (l. 23-24).

aspecto durativo que se refuerza con la utilización del pretérito imperfecto de indicativo:

pero mientras más ***se apresuraban****, más cosas se les* ***ocurrían*** *a las mujeres para perder el tiempo* (l. 12-13).

También aparecen perífrasis con valor ingresivo (*se lo* ***iban a masticar*** *los tiburones...*), incoativo (***empezaron a rezongar...***) y resultativo (***terminaron por despotricar...***), que muestran el progresivo enfado de los hombres. Igualmente nos encontramos perífrasis modales de obligación (*No* ***hubo que repetirlo*** *para que lo reconocieran).*

La *sintaxis* es muy variada y, a veces, compleja. Se observa un predominio de la hipotaxis sobre la parataxis. El narrador construye perfectamente su relato valiéndose de todo tipo de proposiciones subordinadas, como se advierte, por ejemplo, en las líneas 7-12, largo período oracional que presenta la siguiente construcción sintáctica:

Proposición principal + proposiciones subordinadas adjetivas coordinadas entre sí + proposición subordinada adverbial consecutiva + proposición adverbial comparativa.

También hay variedad de proposiciones coordinadas; entre ellas las que más nos llaman la atención son las *distributivas*, con doble marcador, para poner de manifiesto, en el plano del contenido, la actitud de las mujeres con respecto al ahogado:

Unas *estorbando* ***aquí... otras*** *estorbando* ***allá...*** (l. 15-16).

Pero, incluso en estos casos de coordinación, también se incluyen subordinadas (en el ejemplo citado causales y finales, respectivamente).

Otros tipos de coordinación son la *copulativa* y *adversativa*:

Una de las mujeres... le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, ***y*** *también los hombres se quedaron sin aliento* (l. 27-30).
*...****pero*** *Esteban solamente podía ser uno en el mundo...* (l. 34-35).

Destaca el uso especial e innovador que se hace en el texto del *estilo directo* e *indirecto:*

— *Estilo directo sin verbo introductorio*: Primera intervención de los hombres: *y al cabo de tanto* ***quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto...*** (l. 17-19).

— *Estilo indirecto*: Segunda intervención de los hombres: *empezaron a rezongar* ***que con qué objeto tanta ferretería de altar mayor para un*** *forastero...* (l. 20-21).
— *Estilo indirecto*: Tercera intervención de los hombres: *los hombres terminaron por despotricar* ***que de cuándo acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda*** (l. 25-27).
— *Estilo directo sin verbo introductorio*: Cuando habla Esteban en su monólogo interior: ***en serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello...*** (l. 41-43).

El empleo de estos recursos confiere variedad, agilidad y realismo a la narración.

A pesar de la aparente sencillez del fragmento, se advierte un meditado proceso de elaboración (función poética) del mensaje, que viene dado por tres *procedimientos retóricos* que la crítica ha señalado en la prosa de G. García Márquez[7]: la *hipérbole*, la *reiteración* y la *enumeración*, con su variedad la *gradación*.

Todo lo referente al ahogado se nos presenta de forma hiperbólica:
— Los materiales empleados en la fabricación de las angarillas que han de transportarlo.
— El hecho de encadenarle una ancla de buque mercante en los tobillos para que fondeara sin tropiezos.
— Sus pantalones de sietemesino, que sin embargo habían sido confeccionados por las mujeres —como se narra anteriormente en el cuento— con un buen pedazo de vela cangreja, y una camisa de bramante de novia.
— Esteban no tenía la culpa de ser *tan grande,* ***ni tan*** *pesado,* ***ni tan*** *hermoso*. En este caso la hipérbole viene determinada por la repetición de *tan* con valor ponderativo.
— Las uñas rocallosas que sólo podían cortarse a cuchillo, etc.

Otro procedimiento retórico es la *reiteración*:
Con su *acento de gringo,* ***con su*** *guacamaya al hombro,* ***con su*** *arcabuz de matar caníbales* (l. 33-34).

---

[7] Cfr. Aurora de Albornoz: Un cuento de Gabriel García Márquez: «El ahogado más hermoso del mundo», *El comentario de textos*, 2, 1974, Ed. Castalia, pp. 283-316.

para darse cuenta ***de que*** *estaba avergonzado,* ***de que*** *no tenía la culpa de ser* ***tan*** *grande, ni* ***tan*** *pesado, ni* ***tan*** *hermoso* (l. 38-40).
Hasta *los hombres... se cansaron de* ***soñar*** *con ellos para* ***soñar*** *con los ahogados,* ***hasta*** *ésos* (l. 47-50).

El tercer procedimiento es la *enumeración*, bajo forma de *gradación* de tres miembros:
Por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda (l. 26-27).
Con su acento de gringo, con su guacamaya, con su arcabuz de matar caníbales (l. 33-34).
No tenía la culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso (l. 39-40).

Pasando al **nivel léxico-semántico**, observamos que hay un *campo léxico* predominante: el relacionado con el mar. Dentro de este campo hay *tecnicismos* y vocablos propios de la lengua común:

Tecnicismos

Sustantivos	Verbos	Adverbios o locuciones adverbiales
trinquete *botavara* *carlinga* *áncora de galeón* *estoperol* *caldereta*	*amarrar* *fondear*	*al garete*

Palabras del vocabulario común

Sustantivos	Verbos	Adjetivos
acantilados *ancla* *mares* *peces* *buzos* *corrientes* *orilla* *amuletos de mar* *escapularios de buen viento* *pulsera de orientación* *tiburones* *sábalo*	*ahogarse* *mercante* *rocallosas*	*profundo*

Los procedimientos de creación de palabras son variados. Nos encontramos con la *composición* (*aspavientos*) y la *derivación* (*frivolidades, calderetas, mortificadas*...). Y en cuanto a las relaciones semánticas, predomina la *sinonimia*, lo que también proporciona variedad al texto. Los casos más claros de este fenómeno son las diversas denominaciones de Esteban: *intruso, ahogado, difunto, forastero, muerto, fiambre, cadáver.*

Como se oyen varias voces, podemos hablar de dos tipos de *registro idiomático*: el culto o *código elaborado* y el *popular o coloquial.* El narrador omnisciente emplea generalmente el registro culto en su variedad de la lengua literaria escrita (l. 2-5), pero, en ocasiones, se contamina del registro popular (l. 19-20: *a los hombres* ***se les subieron al hígado*** *las suspicacias*...; l. 23-27: *pero ellas seguían* ***tripotando*** *sus reliquias de pacotilla... mientras* ***se les iba en suspiros lo que no se les iba en lágrimas****, así que los hombres terminaron por* ***despotricar***...). El habla de los hombres y de Esteban es plenamente coloquial tanto en los vocablos como en las expresiones: *se lo iban a masticar los tiburones; un fiambre de mierda; hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa; este muerto de miércoles, esta porquería de fiambre...*

En resumen, nos encontramos ante un texto característico de su autor. Tras la aparente sencillez, advertimos todo tipo de procedimientos morfosintácticos, léxico-semánticos y retóricos que suponen un alto grado de elaboración. También es de destacar la incorporación de nuevas técnicas narrativas —estilo directo sin verbo introductorio, monólogo interior— que unidas al realismo mágico hacen del fragmento comentado una pequeña obra maestra de la llamada nueva narrativa hispanoamericana.

TEXTO PROPUESTO

Gabriel García Márquez
UN SEÑOR MUY VIEJO CON UNAS ALAS ENORMES

&

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbre, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas.

Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un trapero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo ensopado lo había desprovisto de toda

grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un náufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo viera a una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

—Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia.

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de destos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con su garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado. A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner el ángel en una balsa con agua dulce y provisiones para tres días, y abandonarlo a su suerte en alta mar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.

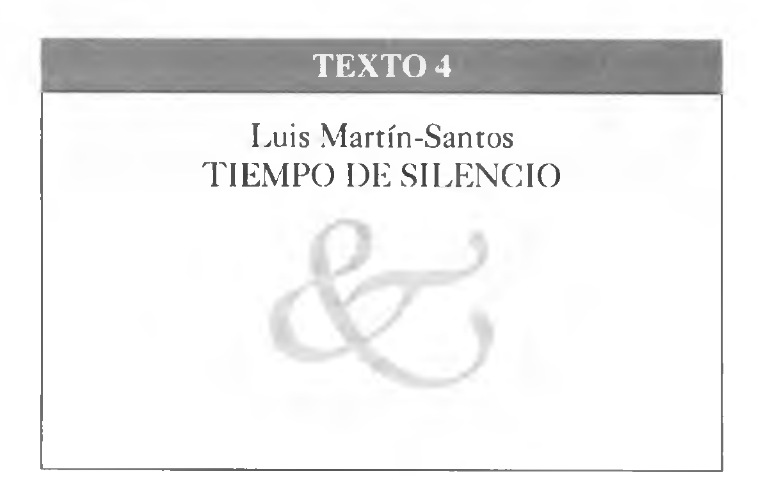
El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esta hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra

una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó en un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima que más bien parecía una enorme gallina decrépita entre las gallinas absortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios, ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad. Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y aun aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra a su primado y para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos.

Su prudencia cayó en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basura de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel.

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer

que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaiquino que no podía dormir porque le atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo que se levantaba de noche a deshacer las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad. En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraban de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte.



TEXTO 4

Luis Martín-Santos
TIEMPO DE SILENCIO

Pero no me siento suficientemente desesperado, siento un placer muelle en este arcaico instrumento que galopa, galopa, galopa como un animal con su traqueteo ruidoso de efecto hipnótico que hace coincidir su ritmo con el del electroencefalograma y que por un sistema de acomodación idéntico al que emplean los negros en las tribus primitivas, con sus tam-tam en las noches de fiestas bailando, bailando consiguen —ellos sí, dichosos— llegar al famoso éxtasis, mientras aquí ni aun el sueño se consigue. Si llegara al éxtasis, si cayera al suelo y pateara ante la misma cara del predicador viajero podría convertirme, atravesar el lavado necesario del cerebro prevaricador y quedar convertido en un cazador de perdices gordas y aldeanas sumisas. Pero no somos negros, no somos negros, los negros saltan, ríen, gritan y votan para elegir a sus representantes en la ONU. Nosotros no somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados. Somos mojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado, hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso. Tracatracatracatracatracatracatraca traqueteo tracatracatracatracatraca: se puede formar un ritmo, es cuestión de darle una forma, una estructura gestáltica, puede conseguirse un ritmo distinto según la postura en que uno se ponga a escuchar un ritmo cada dos, un ritmo cada

tres, un ritmo cada cuatro y luego repetir, o bien otro ritmo como en las figuras ópticas se puede ver una copa o el perfil de una cara. Racionalismo mórbido, qué me importan a mí los ritmos, las figuras y las gestalten si me están capando vivo. ¿Y por qué no estoy desesperado? Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio. ¿Por qué desesperarse si uno sigue amojamándose silenciosamente y las rosas siguen sien... las rosas?... ajjj. Podrás cazar perdices, podrás cazar perdices muy gordas cuando los sembrados estén ya... podrás jugar al ajedrez en el casino. A ti siempre te ha gustado el ajedrez. Si no has jugado al ajedrez más es porque no has tenido tiempo. Acuérdate que antes sabías la defensa Philidor. El ajedrez es muy agradable y además al no estar desesperado, qué fácil será acostumbrarse si uno no está desesperado. Será muy fácil, no habrá más que estar quieto al principio porque, al moverse, puede rozarse la herida. Primero estar quieto. Entonces vendrá una mujer, una linda mujer a tu consulta y te dirá lo que padece, prurito de ano. Tú la diagnosticarás sin esfuerzo, le recetarás lo que necesita. Ella dirá, es simpático el nuevo. Por poco tiempo que tengas que esperar a que venga esa mujer tendrás tiempo para que se te pase. Se te habrá pasado todo. Entonces dirán, es mejor que el otro. El nuevo es mejor. Habrá algunos que todavía no, que todavía no, que todavía creerán que el viejo es mejor o que les dará vergüenza dejarlo. Mejor, porque si no, no tendrías tiempo suficiente para cazar perdices. Estarás así un tiempo esperando en silencio, sin hablar mal de nadie. Todo consiste en estar callado. No diciendo nunca nada de eso. Todo el mundo, poco a poco, verá cómo eres de bondadoso, de limpio, de sabio.



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

El texto que vamos a comentar adopta la forma del *monólogo interior*. No aparece el narrador, sino que el autor nos deja a solas con las reflexiones del protagonista, Pedro, cuando, al final de la novela, parte de Madrid para instalarse de médico en un pueblo.

Por las distintas referencias del texto (*arcaico instrumento que galopa, galopa, galopa*, ritmo, onomatopeyas, la palabra *traqueteo*, etc.) sabemos que el protagonista viaja en un tren, y durante el trayecto se analiza a sí mismo para averiguar por qué no está suficientemente desesperado. Concluye que es cómodo *amojamarse* en *silencio*, sin hacer nada, dedicándose tan sólo a unas actividades gratificantes y triviales, aunque castrantes desde el punto de vista intelectual y existencial.

Por lo tanto, el **tema** del texto es el *fracaso del proyecto vital del protagonista, y ello comporta un fracaso más, se engaña a sí mismo haciéndose creer que no está desesperado.*

En lo que se refiere al **texto como acto comunicativo** nos encontramos ante una situación particular, derivada del monólogo interior: el *emisor* no se dirige a un *receptor*, o, en todo caso, emisor y receptor es la misma persona, lo que se advierte en la segunda parte del texto cuando la primera persona narrativa se desdobla en una segunda persona autorreflexiva: *podrás cazar perdices...* El *mensaje* transmitido es la no desesperación del protagonista cuando tiene motivos sobrados para ello; se supone que este mensaje no llega a formularse lingüísticamente ya que el soliloquio ocurre en la mente del protagonista, de ahí que sus reflexiones a menudo quedan cortadas, deshilvanadas: *y las rosas siguen sien... las rosas?...ajjj.* El *código* empleado es la lengua española culta.

Las **funciones del lenguaje** predominantes son las siguientes. En primer lugar, la *estética*, dado que el autor reproduce literariamente el proceso mental del protagonista; en segundo lugar habría que colocar la función *expresiva:* a Pedro sólo le interesa constatar su estado de no desesperación, los sentimientos contrapuestos que experimenta. Finalmente, la función *referencial,* desde el punto de vista del lector, que capta el mensaje que le transmite el autor, pero no desde la perspectiva del protagonista, que incluso no formula lingüísticamente su mensaje.

Es difícil establecer la **estructura** de un texto en el que se reproduce un monólogo interior, ya que por su propia naturaleza este monólogo es caótico. Sin embargo, se pueden establecer varias partes en el texto aten-

diendo a las *distintas perspectivas de reflexión* y a los *rasgos formales* que marcan el final de cada una de ellas y el comienzo de la siguiente. Desde esos puntos de vista se distinguen los siguientes apartados:

Apartado 1. Líneas 1-26

El protagonista quiere convencerse de que no está suficientemente desesperado. Para ello nos describe el placer que siente al viajar, al que se superponen reflexiones sobre la realidad española de la época (1949) y un excurso sobre el ritmo. Este apartado, a su vez, consta de los siguientes subapartados:

Subapartado a). Líneas 1-8.
Placer del viaje en tren debido a su ritmo. Las formas verbales están en presente actual.

Subapartado b). Líneas 8-12.
Consecuencias hipotéticas del éxtasis. Los verbos aparecen en pretérito imperfecto de subjuntivo y potencial.

Subapartado c). Líneas 12-17.
Crítica social y política de la realidad española del momento. Formalmente se pasa de la primera persona narrativa a un plural inclusivo.

Subapartado d). Líneas 17-26.
Excurso sobre el ritmo y vuelta a su preocupación inicial: situación desesperada. Predomina la forma impersonal.

Apartado 2. Líneas 26-50

Análisis de las causas de su falta de desesperación: actividades gratificantes y triviales que suponen una castración intelectual y existencial: silencio.

Subapartado a). Líneas 26-30.
Primera causa: amojamamiento del personaje: no sentir, no quejarse; silencio. Los verbos aparecen en tercera persona, de carácter impersonal.

Subapartado b). Líneas 30-50.
Segunda causa: proyectos futuros gratificantes y triviales en el pueblo donde va a ejercer la medicina. Aparición de la segunda persona narrativa, de carácter autorreflexivo. Se vuelve a insistir en la idea de silencio.

Pasemos ahora al análisis y comentario del texto por **niveles lingüísticos.**

En el **nivel fónico** hay que destacar el acusado *ritmo* del fragmento paralelo al ritmo del tren. Este ritmo impresionante viene marcado por diferentes procedimientos:

a) *Reiteración léxica:*
en este arcaico instrumento que ***galopa, galopa, galopa...*** (l. 2)
bailando, bailando... (l. 7)
no somos negros, no somos negros... (l. 12-13)

b) *Reiteración de estructuras morfosintácticas:*
Los negros ***saltan, ríen, gritan*** *y* ***votan*** (l. 13)
No somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados (l. 14-15)

c) *Repeticiones amplificatorias:*
Podrás cazar perdices, ***podrás cazar perdices muy gordas*** (l. 30-31)

d) *Onomatopéyicamente:*
Tracatracatracatracatracatracatraca traqueteo tracatracatraca-tracatraca (l. 17-18).

Por otra parte, la *entonación* es muy variada: predomina la enunciativa de varios grupos fónicos, pero también aparece la interrogativa (l. 25-26; 28-30), exclamativa (l. 30, 35-36) y suspendida (l. 30, 31).

En el **nivel morfosintáctico**, analizaremos primero el *sintagma nominal.* Predominan los sustantivos concretos, aunque no faltan los abstractos, ya que se trata de un texto muy intelectualizado (*placer, sistema de acomodación, éxtasis, racionalismo).* Dentro de los concretos aparecen tecnicismos del campo de la medicina y de la ciencia, palabras onomatopéyicas, acrónimos, etc. que comentaremos en el nivel léxico-semántico.

Por otra parte, la *adjetivación* es variada y abundante, lo que nos indica que no hallamos ante un hablante culto que matiza la introspección que lleva a cabo. Aparecen adjetivos léxicos con valor especificativo (*placer* ***muelle****; traqueteo* ***ruidoso****; tribus* ***primitivas****; países* ***subdesarrollados****; alambre* ***oxidado***, etc.) y explicativo (***arcaico*** *instrumento;* ***pequeño*** *éxtasis;* ***linda*** *mujer,* etc.), también adjetivos de discurso (*traqueteo ruidoso* ***de efecto hipnótico****; noches* ***de fiesta****; sistema* ***de acomodación***, etc.) y proposiciones subordinadas adjetivas (***que galopa, galopa, galopa****;* ***que hace coincidir su ritmo****;* ***que están colgadas de un alambre oxidado...***). Abundan, asimismo, los sintagmas nominales con doble adjetivación (*cazador de*

perdices gordas y aldeanas sumisas; ***pequeño*** *éxtasis* ***silencioso***; *mojamas* ***tendidas al aire purísimo de la meseta***...). En algunos casos la matización se lleva a cabo mediante adverbios que modifican y precisan la cualidad (*pero no me siento* ***suficientemente*** *desesperado*) y por medio de la gradación superlativa (*el ajedrez es* ***muy agradable***; *será* ***muy fácil***), incluso aparece una ponderación cualitativa de carácter popular —que contrasta con el registro culto de la mayor parte del texto— al final del fragmento: *Todo el mundo, poco a poco, verá* ***cómo eres de bondadoso, de limpio, de sabio***.

En cuanto a las funciones que desempeñan los adjetivos, también son variadas. Además de la de adyacente nominal, aparecen adjetivos en función de complemento predicativo referido al sujeto (*suficientemente* ***desesperado***; *ellos, sí,* ***dichosos***) y, con gran predominio, los que ejercen la función de atributo, localizados fundamentalmente en la segunda parte del texto, y que se justifican por el deseo del protagonista de expresar su *estado* de no desesperación:

¿Y por qué no estoy ***desesperado****?* (l. 25-26).
Es ***cómodo*** *ser eunuco, es* ***tranquilo***, *estar* ***desprovisto de testículos***, es ***agradable*** *a pesar de estar* ***castrado*** *tomar el aire y el sol* (l. 26-28).
El ajedrez es muy ***agradable*** *y además al no estar* ***desesperado***, qué ***fácil*** *será acostumbrarse si uno no está* ***desesperado***. *Será muy* ***fácil***, *no habrá más que estar* ***quieto*** *al principio... Primero estar* ***quieto*** (l. 34-38).
Ella dirá, es ***simpático***, *el nuevo* (l. 41).
Entonces dirán, es ***mejor*** *que el otro. El nuevo es* ***mejor*** (l. 43-44).
Todo el mundo, poco a poco, verá cómo eres ***de bondadoso***, ***de limpio***, ***de sabio*** (l. 49-50).

Y no faltan los adjetivos sustantivados: *los negros, el nuevo, el viejo...*

El verbo es la otra categoría gramatical fundamental en el texto. No olvidemos que el protagonista intenta transmitir el *placer rítmico*, sobre todo en la primera parte del fragmento. A este ritmo —del tren y de la mente de Pedro— contribuye la abundancia de verbos de movimiento, en contraposición con los verbos de estado, que acabamos de comentar cuando nos referíamos al adjetivo en función de atributo.

Desde nuestro punto de vista, hay dos tipos de verbos de movimiento en el texto. Los más abundantes son los de *movimiento físico:*

Este arcaico instrumento que ***galopa, galopa, galopa***...(l. 2).
Bailando, bailando... (l. 7).

*Si **llegara** al éxtasis, si **cayera** al suelo y **pateara**...* (l. 8-10).
Saltan**, **ríen**, **gritan** y **votan (l. 13).

Pero a este movimiento físico le corresponde otro *movimiento psíquico* en la mente del protagonista que ha de pasar de ser un intelectual, una persona comprometida a convertirse en una persona castrada existencialmente. Este proceso se manifiesta matizado mediante perífrasis modales y aspectuales, ya que es más difícil de expresar: ***podría convertirme**, **atravesar** el lavado necesario del cerebro prevaricador y **quedar convertido** en un cazador de perdices gordas y aldeanas sumisas* (l. 10-12).

Y para expresar la situación no desesperada del protagonista, el autor se vale de *verbos de estado* : atributivos (*ser, estar*) o intransitivos *(sentirse)*. Por lo tanto, en el uso verbal, se observa una contraposición entre *verbos de movimiento / verbos de estado*, según el protagonista fije su atención en el movimiento rítmico del tren, comparado con el de las tribus africanas en sus noches de fiesta, o analice su futuro estado de amojamamiento silencioso.

En cuanto al empleo de los tiempos verbales también se consigue una perfecta simbiosis entre forma y contenido. Comienza el texto con un *presente actual* (l. 1-8) para describirnos las sensaciones placenteras que siente el protagonista al identificarse con el ritmo del tren. Continúa con el empleo del *pretérito imperfecto de subjuntivo* y del *condicional simple* para expresar sus deseos, aún no realizados, de conversión en mojama silenciosa (l. 8-12). Se vuelve al *presente* para criticar la situación socio-política de España en 1949. Aparece de nuevo el *presente de indicativo* (ahora en tercera persona y bajo forma de pasiva refleja) para el excurso que el protagonista lleva a cabo sobre el ritmo (l. 18-23).

Vuelve a aparecer un presente de carácter generalizador, proyectado al futuro, por medio del cual Pedro extrae las consecuencias agradables del amojamamiento silencioso (l. 24-30). Este presente prepara el terreno para el futuro simple de indicativo (en segunda persona narrativa) que va a llegar hasta el final del fragmento, futuro que será el del protagonista, una vez capado y amojamado, en sentido figurado, con *tiempo* de sobra para llevar a cabo su pequeño éxtasis *silencioso*.

Por lo que se refiere a la *sintaxis*, el rico contenido del texto se expresa formalmente por medio de cierto *barroquismo*, preferencia por la *ampulosidad sintáctica*, la *expresión retórica* y el *circunloquio expresivo*.

El barroquismo expresivo se vale de largos períodos oracionales con predominio de oraciones compuestas-complejas, como se puede observar

en todo el texto, pero principalmente en el comienzo del mismo (l. 1-8), que consta de trece proposiciones, alguna de ellas incompleta, dado que se reproduce el monólogo interior caótico que se da en la mente del personaje.

También es interesante el circunloquio expresivo, como se advierte en:

este arcaico instrumento que galopa, galopa, galopa como un animal (el tren) (l. 2-3).
somos mojamas tendidas al aire purísimo de la meseta (los españoles) (l. 15-16).

La ampulosidad sintáctica también aparece en todo el texto, veamos algunos ejemplos:

Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio (l. 26-28).
Podrás cazar perdices, podrás cazar perdices muy gordas cuando los sembrados estén ya... podrás jugar al ajedrez en el casino (l. 30-32).
Habrá algunos que todavía no, que todavía no, que todavía creerán que el viejo es mejor o que les dará vergüenza dejarlo (l. 44-46).

La expresión retórica se vale de recursos tales como la metáfora (*somos mojamas tendidas al aire purísimo de la meseta*), y la comparación (*que galopa, galopa, galopa como un animal).*

Pare terminar con la sintaxis, sólo dos observaciones: la primera el uso no normativo del régimen preposicional (*queísmo)* en la expresión : *Acuérdate que antes sabías la defensa Philidor* (l. 34), ya que el verbo *acordarse* rige obligatoriamente la preposición *de*. Lo que supone una incorrección impropia de una persona culta como es el protagonista, explicable quizás por el monólogo interior. La segunda, el uso, no normativo también, cuando al final del texto se reproduce por escrito el estilo directo:

Ella dirá, es simpático el nuevo.
Entonces dirán, es mejor que el otro. El nuevo es mejor.

En ambos casos los dos puntos y las comillas que enmarcan normativamente la cita se sustituyen simplemente por coma después del verbo de lengua.

El **nivel léxico-semántico** también presenta una gran riqueza y variedad. En el aspecto léxico, aparecen tecnicismos del campo de la medicina y de la ciencia (*electroencefalograma, sistema de acomodación, lavado de cerebro,*

prurito de ano...), términos cultos (*racionalismo mórbido*) términos extranjeros con derivación española (*estructura gestáltica*: el vocablo **gestalt** es de origen alemán. El principio fundamental en que se basa la teoría de la *gestalt* es que una totalidad, lejos de ser una suma de las partes que contiene, informa y configura dichas partes. El protagonista aplica esta teoría al ritmo); y el mismo término alemán con el plural no español las **gestalten**; junto a ellos aparecen también términos y expresiones populares (*me están capando vivo)*, acrónimos (*ONU*), y vocablos onomatopéyicos (*tam-tam, traqueteo*).

En cuanto a las relaciones semánticas, destaca la *sinonimia*: *eunuco, estar desprovisto de testículos, estar castrado; cómodo, tranquilo, agradable...* ligada, sorpresivamente, a la reiteración de la misma palabra-clave: ***desesperado, desesperarse****: además al no estar* ***desesperado****, qué fácil será acostumbrarse si uno no está* ***desesperado*** (l. 35-36); ***éxtasis; tiempo; silencio.***

Lo mismo ocurre con el vocablo ***mejor***: *Entonces dirán, es* ***mejor*** *que el otro. El nuevo es* ***mejor****. Habrá algunos que todavía no, que todavía no, que todavía creerán que el viejo es* ***mejor*** *o que les dará vergüenza dejarlo. Mejor, porque si no...* (l. 43-46).

Los campos léxico-semánticos giran en torno a las palabras clave del texto: ***placer, desesperación, amojamarse, capado, ritmo****, y, sobre todo* ***tiempo*** *y* ***silencio.***

Campo del placer

Sustantivos	Adjetivos
placer *éxtasis*	*muelle* *dichosos* *cómodo* *tranquilo* *agradable* *fácil*

Campo de la desesperación

Adjetivos	Verbos
desesperado	*desesperarse*

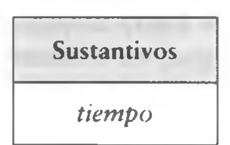
Campo de la frustración-aniquilación

Sustantivos	Verbos	Adjetivos
mojamas *eunuco*	*amojamarse* *capar* *estar desprovisto de testículos*	*castrado*

Campo del ritmo

Sustantivos	Verbos
ritmo *traqueteo* *tam-tam* *forma* *estructura* *gestáltica*	*escuchar* *repetir*

Campo del tiempo



Sustantivos
tiempo

Campo del silencio

Adverbios o locuciones adverbiales	Adjetivos	Verbos
en silencio *silenciosamente*	*callado* *silencioso*	*sin hablar* *no decir*

Como vemos, mediante el análisis de los campos léxicos, el protagonista se instala en un **tiempo de silencio** que le produce desesperación y frustración, al no sentirse suficientemente desesperado.

Para finalizar el comentario nos vamos a permitir una larga cita que aclara perfectamente la función del fragmento comentado dentro de la novela a que pertenece, *Tiempo de silencio*. La cita corresponde al libro *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*[8] :

En conexión con la detención hay que poner el soliloquio final, claro exponente de la derrota del protagonista. Aquí Martín-Santos ha dejado constancia de que su personaje, aunque con amargura y entreviendo el alcance de su fracaso, participa de su elaboración, al adoptar una actitud resignada ante un entorno hostil. Nada menos que ocho veces Pedro se pregunta por qué, o afirma, que no está desesperado (págs. 234-240), lo cual supone situar el problema en su verdadero centro: pues lo decisivo no es el cúmulo de dificultades experimentadas, sino la debilidad de un hombre que fomenta su vencimiento. La gran mentira que Pedro se cuenta a sí mismo es que la cosa está dispuesta así. No hay nada que modificar (pág. 234), mientras se imagina que él es el hombre al que no se le dejó que hiciera lo que tenía que hacer (pág. 236). Porque lo cierto es que él proyecta para sí una vida truncada, donde las horas se llenarán cazando perdices, leyendo novelas policíacas, jugando al ajedrez, tomando mojama con un vaso de vino y contemplando a las mozas del lugar (págs. 234-239). Su incapacidad de planear una existencia más ambiciosa no le permite ni siquiera sentirse angustiado, ya que su mal, en definitiva, radica en que *Estoy desesperado, de no estar desesperado* (pág. 240), y en que, en términos llanos, se está dejando capar (pág. 237).

Vemos de este modo que la caracterización de Pedro coincide totalmente con la presentación de un proyecto truncado, con lo que vienen a ser lo mismo psicología y proyecto existencial. Todo lo que podríamos considerar indecisión, timidez o pusilanimidad, por hablar en términos de psicología cotidiana, no es, a fin de cuentas, más que la exteriorización de una conciencia insuficientemente lúcida. Pedro no actúa con criterio selectivo frente a las situaciones que le depara la vida, y en lugar de adelantarse a los acontecimientos, integrando en su proyecto aquellos que sean idóneos o desdeñando los carentes de interés, deja que éstos configuren su existencia, con lo que ésta adquiere un aspecto discontinuo y desdibujado.

En resumen, Pedro se desvía continuamente de sus objetivos. En el plano amoroso, por ejemplo, no proyecta amar y ser amado

[8] Alfonso Rey, Madrid, 1977, Ed. José Porrúa Turanzas.

(pág. 137), sino que cede a las maquinaciones matrimoniales tejidas a su espalda. En el intelectual, se deja atraer por el superficial ambiente, haciendo suyos tópicos y dogmas establecidos de manera anónima. En lo profesional, se resigna a ser apartado de la investigación y acepta una oscura actividad médica. Respecto a su estancia en la cárcel, baste con recordar de qué manera asiente, en su fuero interno, a las argumentaciones del policía que quiere aturdirlo. Con respecto a la situación nacional, Pedro, simplemente, se suma al silencio del país.



TEXTO PROPUESTO

Luis Martín-Santos
TIEMPO DE SILENCIO

Como la vieja Dora se había empeñado en que tenía que llevarlas —aunque no tenía ninguna gana— tuvo que resignarse y llevarlas a la verbena. Para verbenas estaba él. Pero no hubo modo. Se había empeñado en que sí, que sí, que ella nunca salía de casa y menos por la noche y que por favor que fuera galante con las señoras, así que las llevó. Estaba la noche fresca y Dora iba toda preocupada o haciendo como que estaba preocupada, melindreando con la florecita primorosa de su hija que se la iba a llevar aquel bárbaro vestida de blanco cualquier día de éstos y ya nunca más, nunca más estaría con la madre que la había criado a sus pechos y para la que era más querida que la niña de sus ojos si así puede decirse. Pero eso son los hijos, unos desagradecidos, unos ingratos y eso que ella no, que ella había sacrificado el porvenir de su vida y muchísimos posibles partidos de señorones riquísimos que la habían querido llevar cuando ella estaba en la floración o infrutescencia de su palmito, deseada y seguida por los perros de los hombres que se arrastraban con la lengua fuera, pero ella erre que erre, contra viento y marea, de qué dificultosísima manera había tenido que luchar para conservarse toda entera para su querida hija a la que, no por ser flor de un mal paso, menos había querido que ya se sabe cuán tiernos son los frutos del amor

prohibido. No quería ni pensar en el bailarín diabólico ni en la época en que el arrancamiento y el rum negrita habían sido causa de tan alocados desvíos. En cuanto que de la verbena ya se oía el chin-chin gustoso, hacía él iban acaloradamente los grupos en la noche un poco fresca pero que se disimula con bufanda de seda blanca y con chaqueta un poco prieta y con gorra visera bien puesta sobre el colodrillo. Ellas, algunas, ya gordas fondonas, de remango y aire concupiscente, enarbolan sobre sus hombros mantones de manila con flecos de seda.



Entró Mercedes. Natalia entró detrás.

—Buenos días.

Vio el rostro de la chica de beige. No sabía si la conocía o no. Se parecía a otras amigas de las hermanas. Todas le parecían la misma amiga.

—¿Conocías a Natalia?

Isabel miró el rostro pequeño, casi infantil.

—Pues creo que la he visto alguna vez en la calle, de lejos. Me parecía que era mayor. ¿Cómo estás?

—Bien, gracias —dijo ella, bajando los ojos.

Cogió el programa de las ferias y con una tijera de bordar le empezó a hacer dientes y adornos por todo el filo meticulosamente. Las briznas de papel se le caían en la falda.

—También es raro, ¿verdad?, que nunca nos hayamos conocido, con tantas veces como vengo a vuestra casa.

—¿Ésta? —la señaló Mercedes con el pitorro de la cafetera—. No me extraña; si nosotras la conocemos de milagro. Esto es más salvaje...

Isabel se sonreía, sin quitarle ojo. Detallaba las cejas espesas, los grandes ojos castaños.

—Uy por Dios, ¿no oyes lo que dicen? ¿A que no es para tanto?

—Me da igual. No, no me pongas café. Si ya he tomado.

—Bueno, pero estáte quieta con esas tijeras, ¿qué estás haciendo? Lo pones todo perdido de papelines.

—Ah, mira, las tijeritas pequeñas —dijo Julia—. Las estuve buscando ayer. Luego me arreglas un poco las uñas, ¿eh, Isabel?

—Sí, mujer, encantada. Pero tengo que llamar a mi madre. ¿Vas a ir al Casino a la noche?

—Creo yo que daremos una vuelta. ¿Tú que dices, Julia?

—A mí me da igual. Total, está siempre tan ful.

—Sí, es verdad, no sé que pasa este año en el Casino. Y cuidado que la orquesta es buena, pero no sé.

—La mezcla —saltó Mercedes con saña—. La mezcla que hay. Decíamos de la niña del wolfram. La niña del wolfram, la duquesa de Roquefeller, al lado de las cosas que se han visto este año. Hasta la del Toronto, ¿para qué decir más?, si hasta la del Toronto se ha vestido de tul rosa. Y por las mañanas en el puesto. Así que claro, es un tufo de pescadilla...

—No, y que hay demasiadas niñas, y muchas de fuera. Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no te dejan un chico.

Isabel, al decir esto, volvió a mirar a Natalia y le sonrió.

—Sí, vosotras, vosotras, las de quince años sois las peores.

Ella desvió la vista.

—A ésta la pondréis de largo.

—No quiere.

—¿Que no quiere? Será que no quiere tu padre, más bien.

—No. Soy yo, yo, la que no quiero —aclaró Natalia con voz de impaciencia.

—Hija, Tali, no hables así. Tampoco te han dicho nada. ¡Jesús! —se enfadó Mercedes.

—Bueno, es que es pequeña. Tendrá catorce años.

—Qué va. Ya ha cumplido dieciséis. Ella que se descuide y verá. De trece años las ponen de largo ahora. Pero se ha emperrado en que no, y como diga que no... Fíjate, si ya le había traído papá la tela para el traje de noche y todo, aquella que trajo de Bilbao, ¿no te la enseñé a ti?

—Uy, mujer, pues, qué pena. ¿Es que no te hace ilusión?

—Tiempo tiene. Dejarla —dijo Julia, y Tali la miró con agradecimiento—. Tiempo de bailar y de aburrirse de bailar. Precisamente...

—Dieciséis años no los representa, desde luego. De todas maneras, cuánta distancia entre vosotras. ¿O es que hubo hermanos en medio?

—No, sólo uno que nació muerto. Y desde ése hasta Natalia, nueve años.

Mercedes se quedó mirando a Julia y le pesó el silencio que se hizo. Sabía que Isabel podía estar calculando los años de ellas,

—Mamá murió de este parto, ¿lo sabías no? Eso de los partos qué horrible, ¿verdad? —dijo aprisa—. Menos mal que ahora se muere menos gente.

—¿Qué es, que padecía del corazón?

—Sí. Del corazón. No llegó a conocerla a ésta.

Gracias a tu tía. Es un sol vuestra tía, es como madre, ¿no?

—Fíjate.

Natalia se quitaba uno por uno, a pequeños pellizcos, los pedacitos de papel pegados a la falda. Siempre que estaba ella hacían las mismas preguntas y contaban las mismas historias. Siempre este largo silencio después que se nombraba a mamá. Este ruido de cucharillas. Hoy cogería la bici y se iría lejos. Hoy iba a hacer muy bueno.



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

El texto reproduce la conversación intrascendente que mantienen unas chicas de clase media, acerca de las fiestas de la ciudad y de la dificultad de encontrar compañía masculina. El narrador se centra en una de las chicas, Natalia, la más joven, limitándose a proporcionar la información kinésica, ya que deja hablar a los personajes, excepto en la primera intervención y en la última donde nos cuenta mediante el *estilo indirecto libre* lo que ocurre dentro de la mente del personaje principal.

El **tema** del texto podría enunciarse así: *Crítica de una juventud carente de ideales, superficial, en un ambiente de la posguerra española, en donde la división de las clases sociales es aún muy marcada, y caracterización de un personaje que parece escaparse de estos esquemas culturales y sociales.*

Por lo que respecta a las **estructura**, el fragmento es susceptible de dividirse en los siguientes apartados, desde el punto de vista del contenido:

Apartado 1. (l. 1-26)

Diálogo entre las hermanas y una invitada (Isabel). La conversación se centra en la hermana menor que acaba de entrar en escena. Se nos informa de su carácter.

Hay tres intervenciones distintas del narrador:

— Mediante el estilo indirecto libre nos informa de lo que ocurre en el interior de Natalia (l. 3-5).

— Información kinésica: se limita a informarnos de los personajes que entran en escena (l. 1) y los actos que llevan a cabo los diversos interlocutores (l. 7; 11-13; 16)

— Descripción física de Natalia (l. 18-19)

Apartado 2. (l. 27-43)

La conversación se centra en la feria de la ciudad y en la dificultad de encontrar compañía masculina. Comienza a partir de la pregunta de Isabel.

Las diversas intervenciones del narrador (l. 33, 41 y 43) se limitan a suministrar la debida información kinésica.

Apartado 3. (l. 44-74)

El diálogo se centra, una vez más, en la hermana pequeña. Se insiste en su carácter especial y se cuenta retrospectivamente la historia de su nacimiento.

Las intervenciones del narrador son de diversa índole:

— La mayoría van destinadas a suministrar información kinésica, excepto la que figura en las líneas 66-67 en que nos narra lo que ocurre en el interior de Mercedes, por lo que el narrador es omnisciente, ya que sabe hasta los más íntimos pensamientos de los personajes.

Apartado 4. (l. 75-80)

Nueva intervención del narrador que, mediante el estilo indirecto libre, nos da a conocer los pensamientos de Natalia, tan diferentes de los de sus hermanas mayores.

La **situación comunicativa** que refleja el texto es bastante compleja. Por un lado, hay una comunicación unilateral, que es la que se establece entre el narrador y los lectores, Por otro lado, al reproducirse el coloquio entre

varios interlocutores, cuatro en total, también hay una comunicación bilateral entre ellos, la mayoría de las veces no indicada por el narrador, lo que provoca que el lector tenga que tener muy en cuenta la *situación* y el *contexto*. Por medio de ellos sabemos, por ejemplo, que es Mercedes la que toma la palabra en la línea 6, o que es Isabel la que habla en las líneas 8-9. El no indicar en cada caso la intervención de cada interlocutor repercute en la agilidad narrativa y en la objetividad del narrador.

En cuanto a las **funciones del lenguaje** predominantes son varias. En primer lugar está la *poética*, ya que se reproduce literariamente la lengua hablada de la clase social media; en segundo lugar la *expresiva y conativa*, dado que en el registro coloquial son las funciones predominantes como señalaremos a lo largo del comentario; finalmente, no falta la función *referencial*, mediante la cual nos informamos de la manera de ser y de pensar de unas jóvenes españolas de clase media en la época de la posguerra.

Puesto que el texto que hemos de comentar reproduce el registro coloquial, vamos, esta vez, a apartarnos del esquema que venimos adoptando para caracterizar mejor esta forma de hablar.

Ya Manuel Seco, en su comentario de *Entre visillos*[9], afirmaba que Carmen Martín Gaite, como otros miembros de su promoción literaria, retrata la lengua coloquial fundamentalmente, no, como es habitual, a través de un léxico coloreado —que, cuanto más coloreado, más suele apartarse de la autenticidad—, sino a través de una sintaxis dinámica, liberada, o más bien exenta de ciertos cánones que la lógica impone a la lengua *formal* . Nosotros vamos a caracterizar la llamada lengua coloquial desde varios puntos de vista, teniendo en cuenta también las aportaciones que nos ofrece, para el estudio de la lengua coloquial, Ana M.ª Vigara Tauste en su obra *Morfosintaxis del español coloquial* (Gredos, Madrid, 1992):

a) Expresividad: Organización subjetiva del mensaje e impersonalidad del hablante.
b) La economía y comodidad de medios lingüísticos empleados.
c) La apelación al oyente.

[9] La lengua coloquial: *Entre visillos*, de CARMEN MARTÍN GAITE, en *El Comentario de Textos*, Madrid, 1973, Ed. Castalia, pp. 361-379.

a) Expresividad: organización subjetiva del mensaje e impersonalidad del hablante

En una conversación, el hablante tiende a expresarse desde un punto de vista personal, muchas veces desde su propia afectividad. Esto da lugar a una serie de rasgos tales como los siguientes:

1. *Los elementos del enunciado se ordenan subjetivamente, con lo que se tiende a focalizar o poner de relieve los elementos desplazados de su lugar habitual.* Veamos los ejemplos que no ofrece el texto:
A ésta la pondréis de largo (l. 44).
De trece años las ponen de largo ahora (l. 53).
Tiempo tiene (l. 58).
Dieciséis años no los representa, desde luego (l. 61).

2. *En la lengua coloquial es muy frecuente la modalidad oracional implicada o indirecta cuyo grado de expresividad es mayor que la directa.* En el texto nos encontramos con interrogaciones retóricas , mediante las cuales el hablante se pregunta a sí mismo o interroga al interlocutor sin esperar respuesta a sus preguntas, operándose un cambio de modalidad:
¿Qué estás haciendo? Lo pones todo perdido de papelines (l. 23-24). En este ejemplo, el reproche (*lo pones todo perdido...*) se ha manifestado en primer lugar en forma de pregunta con el fin de reclamar la atención del interlocutor.
Sí, es verdad, no sé lo que pasa este año en el Casino (l. 31). La interrogación indirecta de carácter retórico encierra, en este caso, el matiz de incertidumbre, de duda, por parte del hablante.
Hasta la del Toronto, ¿para qué decir más? (l. 36). En esta ocasión la interrogación equivale a una oración negativa : *No quiero decir más.*

En los tres casos anteriores la subjetividad del hablante se manifiesta bajo forma de interrogaciones que muestran con más expresividad sus sentimientos respectivos, reproche, duda y negación.

La interrogación retórica también tiene una función apelativa en la lengua coloquial, como veremos más adelante, y también puede expresar otros matices:
¿Que no quiere? (l. 46). En este caso equivale a no me creo que no quiera.

3. *Uso frecuente de interjecciones y locuciones interjectivas.* La interjección es un medio muy expresivo que responde igualmente a la necesidad de poner de manifiesto el estado emocional del hablante:

Uy, por Dios (l. 20). Para expresar el asombro.
Ah, mira (l. 25). Para indicar sorpresa.
Uy, mujer, pues, qué pena (l. 57). Para expresar desilusión.

4. *Entonaciones muy variadas como consecuencia del carácter expresivo de los enunciados:*

Qué horrible, ¿verdad? (l. 69). Aquí aparecen la entonación exclamativa y la interrogativa.
¿Qué es, que padecía del corazón? (l. 71). Interrogativa directa.
Esto es más salvaje... (l. 17). Exclamación con tonema de suspensión.
Me da igual (l. 22). Enunciativa afirmativa.

5. *Uso de la segunda persona (tú) para referirse a opiniones de la primera (yo).* De esta manera el *yo* se engloba en el disfraz del *tú* de manera que la opinión individual tiende a difuminarse en una pretendida generalidad. Esto se debe a un intento de generalización o impersonalización del individuo, que se produce unas veces porque el hablante desea eludir responsabilidades, y otras, por timidez o modestia.
En otras ocasiones el *yo* se difumina en expresiones de tipo impersonal:

Pero sobre todo las nuevas, que vienen pegando, no ***te dejan*** *un chico* (l. 39-40). En lugar de *no me dejan.*
Hija, Tali, no hables así. Tampoco ***te han dicho*** *nada* (l. 49). En vez de *te ha dicho nada.*
¿No oyes lo que ***dicen****?* (l. 20). En lugar de *no oyes lo que dice.*

6. *Uso del pronombre personal sujeto yo* cuando no es necesario pues está implicado en la desinencia verbal:
Soy ***yo, yo****, la que no quiero* (l. 47).

b) La economía y comodidad de medios lingüísticos empleados

En el lenguaje oral, en el que están presentes emisor y receptor, se cuenta con una serie de medios extralingüísticos (gestos, movimientos, ademanes, posibilidad de intervención del oyente, etc.) que suplen la falta de precisión y permiten al hablante omitir elementos lingüísticos que serían imprescindibles en otro tipo de situaciones comunicativas y, sobre todo, en la lengua escrita.
Por otra parte, en una conversación corriente, el hablante tiende a la mayor comodidad posible; de ahí que evite todo tipo de construcciones

rebuscadas o el uso de vocablos que supongan un especial esfuerzo mental. Es la rapidez de comunicar algo lo que mueve al hablante.

Todo ello origina las siguientes características lingüísticas:

1. *Las oraciones suelen ser cortas, poco complicadas:*
Me da igual (l. 22).
Tiempo tiene (l. 58).
No llegó a conocerla a ésta (l. 72).

2. *Aparecen con frecuencia oraciones inacabadas, incompletas, desde el punto de vista gramatical* (suspendidas *las denomina Manuel Seco), pero que no impiden que el oyente entienda perfectamente lo que se quiere comunicar:*
Esto es más salvaje... (l. 17). Queda incompleto el segundo término de la comparación.
Así que claro, es un tufo de pesacadilla... (l. 37-38). Se podría haber continuado con *que apesta*, por ejemplo.
Y como diga que no... (l. 54). Podría continuar así: *no hay manera de convencerla.*

3. *Algunas oraciones son sintácticamente incompletas porque se han reducido a sus elementos mínimos, imprescindibles para la comunicación.* Manuel Seco las llama *oraciones sincopadas*:
Y por las mañanas en el puesto (l. 37). Se ha elidido el verbo *está.*
Y muchas de fuera (l. 39). No aparece el verbo *vienen.*
Y desde ése hasta Natalia, nueve años (l. 64-65). Tampoco figura el verbo *han mediado*, por ejemplo.

Como consecuencia de los tres rasgos anteriores, la sintaxis coloquial es pobre.

4. *Limitación del número de vocablos; escaso empleo de palabras sinónimas. Esta limitación es muy acusada en el caso de adjetivos y adverbios.* La ausencia de adjetivos y adverbios origina falta de precisión, ya que su función consiste en matizar significativamente la información aportada, respectivamente, por sustantivos y verbos.

En el texto figuran pocos adjetivos, como adyacente nominal prácticamente uno: *Ah, mira, las tijeritas* pequeñas (l. 25). Como atributo y complemento predicativo la nómina se eleva un poco: *mayor, raro, salvaje, quieta, perdido, ful* (según la Academia, voz de germanía que significa falso, fallido) y algún que otro más. Y lo mismo ocurre con los adverbios.

Mayor frecuencia en el uso de adjetivos, como es natural, se observa cuando toma la palabra el narrador:

Isabel miró el rostro ***pequeño****, casi* ***infantil*** (l. 7).

Detallaba las cejas ***espesas****, los* ***grandes*** *ojos* ***castaños*** (l. 18-19).

5. *Uso frecuente de ciertas palabras, denominadas por M. Seco* gramaticales *y por Ana M.ª Vigara Tauste*[10], expresiones de relleno.

Estas palabras son fórmulas que cumplen la finalidad de llenar los vacíos que surgen en el hilo discursivo por titubeo del hablante o simple necesidad espontánea de ganar tiempo. Como dice Ana M.ª Vigara: «Estas son las expresiones que han venido considerándose tradicional y generalmente *de relleno;* y las que más propiamente lo son, puesto que constituyen meras apoyaturas léxicas en la conversación, marcas gramaticales que no cumplen más función que la de enlazar lo que se dice con lo que se viene diciendo, aun cuando a veces no esté ni siquiera lógicamente relacionado.»

Veamos los ejemplos que aparecen en el texto:

Pues *creo que la he visto alguna vez...* (l. 8).

Y *cuidado que la orquesta es buena* (l. 31-32).

Y *que hay demasiadas niñas y algunas de fuera* (l. 39).

Bueno*, es que es pequeña* (l. 51).

Uy, mujer, ***pues*** *qué pena* (l. 57).

Puesto que estas palabras se utilizan insistentemente, adquieren una gran variedad de funciones, pues a las suyas propias añaden las que adquieren en el coloquio. Así, ***pues,*** en el primer ejemplo, sirve para encabezar una oración y actúa como elemento de unión con la pregunta anterior. De forma similar funciona en el quinto ejemplo.

Que, en *¿****Que*** *no quiere?* (l. 46), adquiere un valor conectivo, ya que inicia una oración interrogativa presentando una objeción y, a la vez, comporta este valor ilativo.

6. *Es muy frecuente el empleo de los llamados* comodines, *palabras vacías de significado concreto utilizadas como soporte de la conversación:*

Lo pones ***todo*** *perdido de papelines* (l. 24).

¿A que no es para ***tanto****?* (l. 20-21).

Si ya le había traído papá la tela para el traje de noche y ***todo*** (l. 54-55).

Eso *de los partos...* (l. 68-69).

---

[10] *Aspectos del español hablado,* Madrid, 1987, Sociedad General Española de Librería, Colección *Problemas básicos del español.*

Estas palabras ahorran esfuerzo al hablante y resuelven de manera vaga e imprecisa la dificultad de buscar la expresión justa y adecuada.

7. *Uso impreciso e impropio de la lengua:*
Si ya he tomado (l. 22). En lugar de «porque ya he tomado».
A la noche (l. 28). No es normativo el régimen preposicional, sería mejor «por la noche».
De trece años... (l. 53). La preposición adecuada es *con*: «con trece años».
Y cuidado que la orquesta es buena... (l. 31-32). Sería mejor : «a pesar de que la orquesta es buena».
Hasta la del Toronto (l. 36). Uso del artículo ante el nombre propio, empleo vulgar.
Qué va (l. 52). En lugar de *no*.
Ella que se descuide y verá (l. 52-53). Sería mejor: ella verá como se descuide .
Es como madre (l. 73). Debería figurar el determinante: es como una madre .
Fíjate (l. 74). En lugar de otra expresión como *sin duda.*
Dejarla (l. 58). Empleo del infinitivo por el imperativo, de carácter vulgar.

8. *Empleo de hipocorísticos.*

En el texto sólo aparece uno : *Hija, Tali, no hables así.*

9. *Uso de palabras con valor deíctico.*

Los procedimientos o recursos que reciben el nombre de *deíxis* son los que señalan lingüísticamente, bien a los elementos de la comunicación, bien el conjunto de relaciones que en ese momento tienen establecidas.

Las categorías gramaticales susceptibles de presentar deícticamente la organización de los diferentes elementos en el acto del habla , se relacionan semánticamente con:

a) La identidad de los interlocutores (morfema de persona, pronombres)
b) El tiempo de la enunciación (adverbios de tiempo, determinantes demostrativos)
c) El lugar (adverbios de lugar, determinantes demostrativos).

Aquí nos vamos a ceñir al análisis de los deícticos que marcan el espacio y el tiempo de la enunciación:

Entró Mercedes. Natalia entró **detrás** (l. 1). Deíxis espacial.

*¿**Ésta**?— la señaló Mercedes con el pitorro de la cafetera.* Es un buen ejemplo de deíxis denominada *ad oculos* en presencia del objeto referenciado. La frase misma es un «señalamiento», ya que aparece el verbo *señalar* y el pitorro de la cafetera señala el lugar donde se encuentra Natalia.

***Esto** es más salvaje...* (l. 17). El valor deíctico es el mismo que el del ejemplo anterior, pero al utilizarse la forma neutra del pronombre, en lugar de otra expresión como «esta chica», se le confiere cierto valor despectivo —el neutro se refiere normalmente a cosas—.

*Las estuve buscando **ayer*** (l. 25-26). Deíxis temporal.

***Luego** me arreglas un poco las uñas* (l. 26). Deíxis temporal.

*A **ésta** la pondréis de largo* (l. 44). Deíxis *ad oculos.*

*Y desde **ése** hasta Natalia, **nueve años*** (l. 64-65). Deíxis con valor anafórico, referida a un elemento que ya se ha enunciado en el discurso.

Eso de los partos (l. 68). Deíxis imaginativa: el objeto está sólo presente en la mente del emisor y del receptor.

*No llegó a conocerla a **ésta*** (l. 72). Deíxis *ad oculos,* reforzada por el pronombre *la* que tiene valor catafórico y pleonástico. Así se marca más la deíxis.

c) Apelación al oyente

En la lengua coloquial es muy importante la función apelativa del lenguaje. El hablante desea reclamar constantemente la atención del oyente para no perder el contacto con él. Para ello se vale de los siguientes procedimientos:

1. *Vocativos.*

*Sí, **mujer**, encantada* (l. 27).
***Hija, Tali**, no hables así* (l. 49).
*Uy, **mujer**, pues, qué pena* (l. 57).

2. *Aparición del nombre del interlocutor, que supone una apelación más individualizada que la mera mención del nombre común:*

*¿Tú que dices, **Julia**?* (l. 29).
*Hija, **Tali**, no hables así* (l. 49).

3. *Uso del imperativo o el presente de subjuntivo para el mandato, el ruego o la exhortación:*

***Estáte** quieta con esas tijeras* (l. 23).

*No, no me **pongas** café* (l. 22)

4. *Las atribuciones al interlocutor.* Procedimiento muy utilizado porque ofrece la ventaja de implicar directamente al interlocutor en lo que se habla: obligándole a una reflexión sin ocasión de respuesta, comprometiéndole en la propia afirmación, haciéndole cómplice de aquello que el hablante dice o piensa. Dentro de este apartado se incluyen varios procedimientos:

a) *Las interrogaciones retóricas,* ya estudiadas, que son propias de este uso apelativo:

b) *Expresiones que indican mandato,* total o parcialmente desemantizadas, con valor generalmente ponderativo de lo que se dice. El verbo suele aparecer en imperativo o en subjuntivo para la forma negativa:

*Ah, **mira**, las tijeritas pequeñas* (l. 25).

***Fíjate**, si ya le había traído papá la tela...* (l. 54-55).

c) *Expresiones que pretenden el consenso del hablante a lo que dice el interlocutor:*

— *También es raro, **¿verdad?***

— *¿No oyes lo que dicen? **¿A que no es para tanto?***

5. *Uso repetido e insistente del pronombre personal de segunda persona:*

*Tampoco **te** han dicho nada* (l. 49).

*¿No **te** la enseñé a **ti**?* (l. 56).

En cuanto al **léxico**, hay que decir que el texto se caracteriza por su pobreza, imprecisión y expresividad. Veamos algunos ejemplos:

*Total, está siempre tan **ful*** (l. 30). Expresión coloquial.

*La **mezcla** —saltó Mercedes con saña—* (l. 33). Se refiere a la convivencia de diversas clases sociales en el Casino (uso del sustantivo concreto por el abstracto).

*Al lado de las **cosas** que se han visto este año* (l. 35). Uso de *verba omnibus.*

*Pero sobre todo las nuevas, que **vienen pegando*** (l. 39-40). Expresión con un sentido familiar y figurado.

A ésta la pondréis de largo (l. 44). En lugar de *vestir de largo.*

En síntesis, nos encontramos ante un texto que refleja literariamente una conversación entre hablantes que pertenecen a un nivel socio-cultural medio (nivel coloquial común). Los procedimientos empleados para caracterizar la forma de hablar de unas chicas de la clase media han sido, fundamentalmente, de carácter morfosintáctico, aunque no se ha dejado de lado el aspecto léxico-semántico.

El fragmento elegido pertenece a la novela *Entre visillos* (Premio Nadal 1957) de Carmen Martín Gaite.

TEXTO PROPUESTO

Rafael Sánchez Ferlosio
EL JARAMA



—¿Y qué hay de vuestra boda, Miguel? —preguntó Sebastián.

Miguel estaba tendido, con el antebrazo derecho sobre los párpados cerrados; dijo:

—Qué sé yo. No me hables de bodas ahora. Hoy es fiesta.

—Pues tú estás bien. No sé yo qué problema es el que tenéis. Ya quisiéramos estar como tu novia y tú.

—Ca, no lo pienses tan sencillo.

—Pues la posición que tú tienes...

—Eso no quiere decir nada, Sebas. Son otros muchos factores con los que tiene uno que contar. Uno no vive solo, y cuando en una casa están acostumbrados a que entre un sueldo más, se les hace muy cuesta arriba resignarse a perderlo de la noche a la mañana. Eso aparte otras complicaciones, qué sé yo, un lío.

—Pues yo no es que quiera meterme en la vida de nadie, pero, chico, te digo mi verdad: yo creo que uno en un momento dado tiene derecho a casarse como sea. O vamos, compréndeme, a no ser que tenga responsabilidades mayores, por caso, enfermos o cosa así. Pero si es sólo cuestión de que se vayan a ver un poco más estrechos, ¿eh?, económicamente, yo creo que hay que dejarse de contemplaciones y cortar por lo sano. Que les quitas un sueldo

con el que han estado contando hasta hoy; bueno, pues ¡qué se le va a hacer! Todos tienen derecho a la vida. Y también, si te vas, es una boca menos a la mesa. Por eso te digo; yo que tú, no sé las cosas, ¿verdad?, pero vamos, que respecto a la familia, me liaba la manta a la cabeza y podían cantar misa. Mi criterio por lo menos es ése, ¿eh?; mi criterio.

—Eso se dice pronto. Pero las cosas no son tan simples, Sebastián. Desde fuera nadie se puede dar una idea de los tejesmanejes y las luchas que existen dentro de una casa. Aun queriéndose. Las mil pequeñas cosas y los tiquismiquis que andan de un lado para otro todo el día, cuando se vive en una familia de más de cuatro y de más de cinco personas. No creas que es cosa fácil.

—Si eso ya lo sabemos, pero con todo eso hay que arrostrar.

—Que no, hombre, que no; prefiere uno fastidiarse y esperar el momento oportuno.

Alicia bostezó, dándose con los dedos sobre la boca abierta. Miró hacia el río. Luego le dijo a Sebas, moviendo la cabeza hacia los lados:

—No le hagas caso, Sebastián. Déjate. Lo importante no son las razones, este o aquel motivo. El quid de la cuestión está en lo que más puede para uno. Uno está siempre propenso a disculparse en aquello que más tira de él. Lo que se habla por la boca no obedece más que a eso. Y para todo se encuentra explicación.

Sebas le dio a Miguel en el brazo:

—Toma del frasco, Carrasco. Tiran con bala, niño. Esa es de las que pican. Para que luego digamos que las mujeres todo se lo creen.

Miguel sonrió torcido; miró a su novia encima de su cabeza y se puso serio:

—Estáis hablando de lo que no sabéis. Era mejor si no sacabas esta conversación a relucir. Ya te lo dije.

—Tú la has seguido, Miguel. A mí no me digas nada. Yo te advertí, lo primero, que no era con ánimo de entrometerme en la vida de nadie. Si te ha escocido lo que ha dicho tu novia, conmigo allá películas.

—Anda, mira, date una vuelta, ¿sabes? Déjame ya. Habéis metido la pata y se ha terminado.

¡Jo, qué tío! —dijo—. Ahora se pone que yo he metido la pata. ¿No te fastidia? Ahora las paga conmigo. No se le puede ni tocar.

Miguel no contestaba. Intervino Paulina:

—Tiene razón. Tú no tenías por qué querer arreglarle la vida a nadie. Bastante tienes ya con la tuya, para meterte a redentor de la ajena. Te contestan por pura educación, pero tú has estado inoportuno, eso no quiere decir...

—¿Tú también? Pues vaya una forma de cogerlo entre medias a uno. No lo entiendo, te juro.

—Está bien claro —dijo Miguel—. Más claro no han podido decírtelo. Cuando tu novia te lo dice, por algo será, Sebastián.

Alicia dijo:

—Mira, Miguel, el que no te conozca que no te compre.

—No estoy hablando contigo, Alicia. Tú ya has hablado de más. Así que mutis por el foro.

—Pero bueno, Miguel —dijo Sebas—, yo lo que digo es una cosa; ¿somos amigos, sí o no? Porque es que si lo somos, como yo me lo tengo creído, no comprendo a qué viene todo esto, francamente. Que no podamos tener ni un cambio de impresiones sobre las cosas de cada cual.

—No lo comprendes, ¿eh? —Miguel hizo una pausa y resopló por la nariz, suspirando; levantó el torso sobre los codos y miró a todas partes, hacia el río y los puentes—. Pues yo tampoco, Sebas, si quieres que te diga la verdad. Es que está uno muy quemado. Eso es lo único que pasa. Y ya no quieres ni oír hablar de lo que te preocupa —se pasó por la frente una mano y buscó el sol con la vista, por cima de los árboles—. Complicaciones nos las quiere nadie. Y tú tienes razón y ésta tiene razón, y yo, y aquel de más allá. Y al mismo tiempo no la tiene nadie, pasa eso. Por eso no gusta hablar. Así es que no te incomodes conmigo. Ya lo sabes de siempre que...

Sonrió con franqueza. Sebas habló:

—Chico, es que das unos cortes que lo dejas a uno patidifuso. Te pones la mar de serio y de incongruente. Pero por mi parte, figúrate. Mejor lo sabes tú. Por descontado, desde luego, y además...

Miguel lo interrumpía:

—Acaba ya, que apestas. No se hable más. Saca el tabaco, anda.

TEXTO 6

José Martínez Ruiz
LA RUTA DE DON QUIJOTE

Los molinitos de Criptana andan y andan.

—¡Sacramento! ¡Tránsito! ¡María Jesús!

Yo llamo, dando grandes voces, a Sacramento, a Tránsito y a María Jesús. Hasta hace un momento he estado leyendo en el *Quijote*; ahora la vela que está en la palmatoria se acaba, me deja en las tinieblas. Y yo quiero escribir unas cuartillas.

—¡Sacramento! ¡Tránsito! ¡María Jesús!

¿Dónde estarán estas muchachas? He llegado a Criptana hace dos horas; a lo lejos, desde la ventanilla del tren, yo miraba la ciudad blanca, enorme, asentada en una ladera, iluminada por los resplandores rojos, sangrientos, del crepúsculo. Los molinos, en lo alto de la colina, movían lentamente sus aspas; la llanura, bermeja, monótona, rasa, se extendía abajo. Y en la estación, a la llegada, tras una valla, he visto unos coches vetustos, uno de estos coches de pueblo, uno de estos coches en que pasean los hidalgos, uno de estos coches desteñidos, polvorientos, ruidosos, que caminan todas las tardes por una carretera exornada con dos filas de arbolillos menguados, secos. Dentro, las caras de estas damas —a quienes yo tanto estimo— se pegaban a los cristales escudriñando los gestos, los movimientos los pasos de este viajero único, extraordinario, misterioso, que venía en primera con unas botas rotas y

un sombrero grasiento. Caía la tarde; los coches han partido con estrépito de tablas y de herrajes; yo he emprendido la caminata por la carretera adelante, hacia el lejano pueblo. Los coches han dado la vuelta; las caras de estas buenas señoras —doña Juana, doña Angustias o doña Consuelo— no se apartaban de los cristales. Yo iba embozado en mi capa lentamente, como un viandante, cargado con el peso de mis desdichas. Los anchurosos corrales manchegos han comenzado a aparecer a un lado y al otro del camino; después han venido las casas blanqueadas, con las puertas azules; más lejos se han mostrado los caserones, con anchas y saledizas rejas rematadas en cruces. El cielo se ha ido entenebreciendo; a lo lejos, por la carretera, esfumados en la penumbra del crepúsculo, marchan los coches viejos, los coches venerables, los coches fatigados. Cruzan por las calles viejas enlutadas; suena una campana con largas vibraciones.

—¿Está muy lejos de aquí la fonda? —pregunto yo.

— Esa es —me dicen señalando una casa.

La casa es vetusta; tiene un escudo; tiene de piedra las jambas y el dintel de la puerta; tiene rejas pequeñas; tiene un zaguán hondo, empedrado con menudos cantos. Y cuando se pasa por la puerta del fondo se entra en un patio, a cuyo alrededor corre una galería sostenida por dóricas columnas. El comedor se abre a la mano diestra. He subido sus escalones; he entrado en una estancia oscura.

—¿Quién es? —ha preguntado una voz desde el fondo de las tinieblas.

—Yo soy — he dicho con voz recia; y después inmediatamente— un viajero.

He oído en el silencio un reloj que marchaba: tic-tac, tic-tac ; luego se ha hecho un ligero ruido como de ropas movidas, y al final una voz ha gritado:

—¡Sacramento! ¡Tránsito! ¡María Jesús!

Y luego ha añadido:

—Siéntese usted.

¿Dónde iba yo a sentarme? ¿Quién me hablaba? ¿En qué encantada mansión me hallaba yo?

He preguntado tímidamente:

—¿No hay luz?

La voz misteriosa ha contestado:

—No; ahora la echan muy tarde.

Pero una moza ha venido con una vela en la mano. ¿Es Sacramento? ¿Es Tránsito? ¿Es María Jesús? Yo he visto que los resplandores de la luz —como en una figura de Rembrandt— iluminaban vivamente una carita ovalada, con una barbilla suave, fina, con unos ojos rasgados y unos labios menudos.

—Este señor —dice una anciana sentada en un ángulo— quiere una habitación; llévale a la de dentro.

La de dentro está bien adentro; atravesamos el patizuelo; penetramos por una puerta enigmática; torcemos a la derecha; torcemos a la izquierda; recorremos un pasillito angosto; subimos por unos escalones; bajamos por otros. Y al fin ponemos nuestras plantas en otro cuartito angosto, con el techo que puede tocarse con las manos, con una puerta vidriera, colocada en un muro de un metro de espesor y una ventana diminuta abierta en otro paredón del mismo ancho.

—Este es el cuarto —dice la moza poniendo la palmatoria sobre la mesa.

Y yo le digo:

—¿Se llama usted Sacramento?

Ella se ruboriza un poco.

—No —contesta—, soy Tránsito.

Yo debiera haber añadido:

¡Qué bonita es usted, Tránsito!

Pero no lo he hecho, sino que he abierto el *Quijote* y me he puesto a leer en sus páginas. En esto —leía yo a la luz de la vela— descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo... La luz se ha ido acabando; llamo a gritos. Tránsito viene con una nueva vela, y dice:

—Señor: cuando usted quiera, a cenar.

Cuando he cenado he salido un rato por las calles; una luna suave bañaba las fachadas blancas y ponía sombras dentelleadas de los aleros en medio del arroyo; destacaban confusos, misteriosos, los anchos balcones viejos, los escudos, las rejas coronadas de ramajes y filigranas, las recias puertas con clavos y llamadores formidables. Hay un placer íntimo, profundo, en ir recorriendo un pueblo desconocido entre las sombras; los esquinazos, los ábsides de las iglesias, las torres, las ventanas iluminadas, los ruidos de los pasos lejanos, los ladridos plañideros de los perros, las lamparillas

de los retablos... todo nos va sugestionando poco a poco, enervándonos, desatando nuestra fantasía, haciéndonos correr por las regiones del ensueño...

Los molinitos de Criptana andan y andan.



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

Azorín, en el presente fragmento, nos ofrece, principalmente, la **descripción** del pueblo manchego de Criptana, lugar de resonancias cervantinas debido a sus molinos de viento (l. 1, 11 y 103).

La descripción se va centrando, sucesivamente, como si se tratase de una cámara cinematográfica, en el pueblo desde la perspectiva del tren (en la lejanía); en lo que se contempla desde la estación —los vetustos coches y las damas que viajan en ellos-; en lo que va apareciendo en su trayecto a pie desde la estación, a las afueras del pueblo, hasta la fonda; en la propia fonda y en los personajes femeninos que la atienden; en el interior de la pensión y en el cuarto donde se instala el viajero; en su recorrido por la ciudad a la luz de la luna, y, finalmente, en sus reflexiones subjetivas, en un tono meditativo y nostálgico.

Por tanto, el **tema** del fragmento es *la descripción, subjetiva y cargada de afectividad, de un lugar y unos tipos castellanos que acercan al autor a la espiritualidad cervantina.*

Aunque predomina la descripción, también se intercalan en el texto pequeñas partes narrativas y dialogadas. Debido a ello, si nos centramos en el texto como **acto comunicativo**, podemos observar diversas situaciones comunicativas. La principal es de carácter *unilateral*: aparece un *emisor* —el viajero, identificado con el propio *Azorín*— que nos va describiendo el lugar y los personajes y que nos cuenta en primera persona narrativa los pequeños hechos que ocurren: su llegada al pueblo, su recorrido desde la estación a la fonda, su instalación en el cuarto, su paseo después de cenar y sus comentarios o reflexiones finales. Como es natural, este *mensaje* va dirigido a un *receptor* múltiple (los lectores); el *código* empleado es el de la lengua literaria y el *canal* es el denominado *libro de viajes*.

En las partes dialogadas, la comunicación unas veces es *unilateral* —como ocurre al principio del texto, en que el viajero como tal, no como quien describe o narra, se dirige a las mozas de la fonda sin obtener

respuesta—, pero otras es *bilateral* —como sucede en el resto de los diálogos— ya que en estas ocasiones se alternan los papeles de emisor y de receptor (conversación con la persona anónima que le señala dónde está la pensión; diálogo con la anciana dueña de la pensión; conversación con Tránsito).

Por lo que respecta a las **funciones del lenguaje**, el texto nos ofrece una buena muestra.

Dado que se trata de un texto literario perfectamente elaborado, la función predominante es la *poética*, pero como se intercalan pequeños diálogos y un monólogo, al principio del texto, en estas partes se pueden observar las funciones *expresiva* (*¿Dónde estarán estas muchachas?* (l. 8; l. 56-57; *llamo a gritos*, l. 88) y, sobre todo, la *apelativa* (l. 2; 38; 46; 55; *llévale a la de dentro*, l. 68, etc.). Y como el texto nos transmite una información sobre las características, personajes y modo de vida del pueblo manchego de Criptana cuando fue visitado por el autor, no falta la función *referencial*.

Para establecer la **estructura** del fragmento nos vamos a valer, fundamentalmente, de las *distintas perspectivas* que va adoptando la persona que describe, así como el objeto mismo de la descripción; pero también hemos de tener en cuenta las diversas formas de elocución —descripción, narración y diálogo— que se van sucediendo en el texto.

Se pueden establecer los siguientes apartados:

Apartado 1. Líneas 1 y 103.

Es como una especie de título del fragmento, que sintetiza la impresión esencial que intenta transmitirnos el autor, y que enmarca el texto, ya que aparece al principio y como cierre final. Formalmente se utiliza la tercera persona.

Apartado 2. Líneas 2, 7 y 8.

Especie de monólogo del viajero que se dirige a las mozas de la fonda, para que le traigan una nueva vela, pero no obtiene ninguna respuesta. Formalmente se caracteriza por el predominio de las funciones apelativa y expresiva.

Apartado 3. Líneas 3-6.

Aparece intercalado en el anterior apartado. Información de quién es el emisor de las anteriores palabras y narración en primera persona narrativa de sus actividades pasadas, presentes y futuras. Formalmente aparecen

verbos en dichos tiempos, y las funciones del lenguaje predominantes son la poética y referencial.

Apartado 4. Líneas 8-36.

Fundamentalmente, descripción del lugar y algunas de sus gentes. La descripción va de lo general a lo particular y se van cambiando sucesivamente los puntos de vista de la descripción y los diversos objetos y personas descritos. Este largo apartado es susceptible de dividirse en varios subapartados:

Subapartado a). Líneas 8-9.

Narración retrospectiva, en primera persona, de la llegada al lugar, mediante el pretérito perfecto compuesto.

Subapartado b). Líneas 9-13.

Descripción desde el tren, en la lejanía, de la ciudad. Las formas verbales aparecen en pretérito imperfecto de indicativo, forma verbal propia de la descripción cuando se sitúa en el pasado.

Subapartado c). Líneas 13-14.

Narración de la llegada a la estación y contemplación de los coches del lugar. Se vuelve al pretérito perfecto compuesto de indicativo.

Subapartado d). Líneas 14-18.

Descripción de los viejos coches, contemplados desde la estación. Se usa el presente de indicativo, ya que, ahora, la descripción se instala en el presente.

Subapartado e). Líneas 18-22.

Nueva descripción, pero ahora es un primer plano de las damas que ocupan los viejos coches de los hidalgos. Las formas verbales cambian de nuevo al pretérito imperfecto de indicativo.

Subapartado f). Líneas 22-25.

Pequeña narración, en pretérito perfecto compuesto de indicativo, de la marcha de los coches y del viajero carretera adelante.

Subapartado g). Líneas 25-27.

Nueva descripción de las caras de las damas y del viajero, en pretérito imperfecto de indicativo.

Subapartado h). Líneas 27-32.

Descripción dinámica, con técnica cinematográfica, de los diversos elementos que se va encontrando el viajero en su camino hacia el pueblo. Los verbos, aunque aparecen en pretérito perfecto compuesto, tienen un carácter descriptivo.

Subapartado i). Líneas 32-36.

Nueva descripción dinámica de los coches —elemento emblemático de la descripción total del apartado 4—, primeros personajes urbanos, prime-

ras sensaciones auditivas que ofrece la ciudad; todo ello mediante la forma verbal del presente de indicativo.

Apartado 5. Líneas 37-38.

Pequeño diálogo entre el viajero y una persona desconocida.

Apartado 6. Líneas 39-43.

Descripción, en presente de indicativo, de la fonda.

Apartado 7. Líneas 43-45.

Pequeña narración de las acciones que lleva a cabo el viajero para entrar. Las formas verbales cambian al pretérito perfecto compuesto de indicativo.

Apartado 8. Líneas 46-61.

Diálogo entre el viajero y una voz misteriosa que surge de la oscuridad; pequeñas intervenciones del narrador que comenta la escena y señala los distintos interlocutores.

Apartado 9. Líneas 62-66.

Párrafo en el que se suceden la narración de las acciones de la moza y del viajero y una pequeña descripción de aquélla. Se combinan formas verbales propias de cada forma de elocución.

Apartado 10. Líneas 67-68.

Intervención de la dueña de la pensión en estilo directo.

Apartado 11. Líneas 69-76.

Descripción dinámica y de carácter cinematográfico del recorrido del viajero y de la moza por el interior de la pensión hasta llegar al pequeño cuarto del huésped. Los verbos aparecen en presente de indicativo.

Apartado 12. Líneas 77-82.

Diálogo entre Tránsito y el viajero; las intervenciones del narrador se limitan a suministrar la información kinésica correspondiente.

Apartado 13. Líneas 83-89.

Intervención del narrador para contarnos las acciones que lleva a cabo, una vez instalado en la habitación. Se combinan formas del pretérito perfecto compuesto y del presente de indicativo.

Apartado 14. Línea 90.

Intervención de Tránsito, que acude a la llamada del viajero, en estilo directo.

Apartado 15. Líneas 91-102.

Este apartado se subdivide en los siguientes subapartados:
Subapartado a). Línea 91.
Narración de la salida del viajero después de la cena.
Subapartado b). Líneas 91-96.
Descripción, en pretérito imperfecto de indicativo, de la ciudad a la luz de la luna.
Subapartado c). Líneas 96-102.
Reflexión intimista del narrador, en presente, reforzado por el aspecto durativo del gerundio.

Tras haber determinado la compleja estructura, advertimos el intenso proceso de elaboración al que ha sido sometido el texto, principalmente por la acertada combinación de la narración, la descripción y el diálogo, pero también debido a las distintas perspectivas adoptadas en la descripción y el sabio uso de las diferentes formas verbales.

Pasemos ahora al análisis y comentario por **niveles lingüísticos.**

En el **nivel fónico** no aparecen desviaciones de la norma. En cuanto a la *entonación* es muy variada. En la parte estrictamente descriptiva, predomina la entonación enunciativa de varios grupos fónicos, de ritmo lento y pausado. Por el contrario, en las partes dialogadas y en el monólogo inicial del narrador la entonación es muy variada, apareciendo la exclamativa (líneas 2, 7, 53, 84, etc.), la interrogativa (líneas 8, 37, 46, 56-57, etc.), la imperativa (líneas 55, 67-68), la exhortativa (l. 90), e incluso la suspendida, cuando el viajero procede a la lectura del comienzo de capítulo VIII de la primera parte de *El Quijote* (l. 86-88) y al final de su reflexión intimista (l. 101-102).

Se observa una *aliteración* de sonidos nasales en la frase que inicia y cierra el texto: *Los molinitos de Criptana andan* y *andan,* y el empleo de la onomatopeya cuando se reproduce el sonido del reloj (l. 50).

En el **nivel morfosintáctico** hay muchos aspectos que hemos de comentar. Como el fragmento es fundamentalmente una descripción (o mejor dicho, varias descripciones), no nos debe extrañar que predominen los *sintagmas nominales ampliamente adjetivados.* Analicemos a continuación los diferentes componentes de dichos sintagmas.

Predominan los sustantivos concretos (*ventanilla, tren, ciudad, molinos, llanura, coches,* etc., etc.) por lo que la descripción es eminentemente realista. Este realismo se refuerza con el empleo de topónimos (*Criptana*) y antropónimos, a los que se le concede gran importancia, ya que se repiten varias veces en el texto. Unos se refieren a las mozas de la fonda y aparecen sin tratamiento, repetidos en el mismo orden y enmarcados cada uno de ellos con entonación exclamativa o interrogativa, es decir, individualizados doblemente: *¡Sacramento! ¡Tránsito! ¡María Jesús!* (l. 2, 7, 53, 62-63); otros se adjudican a las damas que viajan en los vetustos coches, y decimos que se adjudican porque el viajero no sabe, en realidad, sus nombres; la conjunción disyuntiva *o* que aparece antes del último nos informa implícitamente de ello. Estos últimos antropónimos no se repiten y, además, van precedidos de la fórmula de tratamiento correspondiente a las damas: *doña Juana, doña Angustias o doña Consuelo* (l. 25-26). El viajero narrador prefiere afectivamente a las mozas —así lo demuestra con los medios lingüísticos que emplea—, aun cuando explícitamente nos diga que estima mucho a las damas (l. 18-19), ya que a éstas en realidad no las conoce. Otro antropónimo que aparece es el del apellido del pintor *Rembrandt*, pero éste no tiene nada que ver con la oposición mozas/ damas que acabamos de comentar.

En cuanto a los *determinantes*, nos vamos a fijar en la alternancia *el / un*. Cuando se nos presenta por primera vez un objeto aparece *un* como primer presentador, pero una vez presentado, el sustantivo se actualiza mediante el identificador *el*:

*He visto **unos** coches vetustos...* (l. 14); ***Los** coches han partido...* (l. 22-23).

*Me dicen señalando **una** casa* (l. 38); ***La** casa es vetusta...* (l. 39).

En lo concerniente a la *adjetivación,* es abundantísima y variada; hay una voluntad decidida por parte del autor de proporcionar al lector sensaciones de todo tipo, con predominio de las visuales.

Si leemos con detenimiento el fragmento, advertiremos que *el número tres* parece presidir el eje estructural que se ha marcado el autor: tres son las mozas que cuidan de la fonda, tres las damas que viajan en los viejos coches del lugar, y abundan muchísimo *las series trimembres de adjetivos* para la caracterización impresionista de los objetos descritos:

*Yo miraba la ciudad **blanca, enorme, asentada** en una ladera...* (l. 9-10).

*La llanura **bermeja, monótona, rasa** se extendía abajo* (l. 12-13).

*Uno de estos coches **desteñidos, polvorientos, ruidosos**...* (l. 16).

Los pasos de este viajero ***único, extraordinario, misterioso***... (l. 20-21).
Marchan los coches ***viejos****, los coches* ***venerables****, los coches* ***fatigados***... (l. 34-35)

El *paralelismo* y la *anáfora* son los principales recursos estructurantes de las descripciones. En el apartado 4, el más propiamente narrativo, el autor individualiza mediante estos recursos a personas u objetos emblemáticos. En este caso concreto son los *coches* y las *damas* que viajan en ellos. Veámoslo:
He visto unos coches vetustos, uno de estos coches de pueblo, uno de estos coches en que pasean los hidalgos, uno de estos coches desteñidos, polvorientos, ruidosos, que caminan todas las tardes... (l. 14-17).
Los coches han partido con estrépito de tablas y herrajes (l. 22-23).
Los coches han dado la vuelta (l. 24-25).
Marchan los coches viejos, los coches venerables, los coches fatigados (l. 34-35).

En este último ejemplo la individualización del objeto se consigue, además, mediante la *personificación.*
Las caras de estas damas... se pegaban a los cristales (l. 18-19).
Las caras de estas buenas señoras... no se apartaban de los cristales (l. 25-27).

Idéntico procedimiento advertimos en el apartado 6, cuando se describe la fonda:
La casa es vetusta; tiene un escudo; tiene de piedra las jambas y el dintel de la puerta; tiene rejas pequeñas; tiene un zaguán hondo, empedrado con menudos cantos (l. 39-41).

Y lo mismo ocurre cuando se describe dinámicamente el recorrido del viajero y la moza por el interior de la fonda hasta llegar al cuarto del huésped:
Atravesamos el patizuelo; penetramos por una puerta enigmática; torcemos a la derecha; torcemos a la izquierda; recorremos un pasillo angosto; subimos por unos escalones; bajamos por otros. Y al fin ponemos nuestras plantas en otro cuartito angosto... (l. 69-73).

Aparecen adjetivos *especificativos, explicativos, de discurso* y *proposiciones subordinadas adjetivas.*

Especificativos	Explicativos	De discurso
vetustos	*lejano*	*de pueblo*
exornada	*buenas*	*de tablas*
menguados	*anchurosos*	*de herrajes*
rotas	*anchas*	*de la luz*
grasiento	*saledizas*	*de ramajes*
blanqueadas	*dóricas*	*con clavos*
enlutadas	*encantada*	*de los perros*

Proposiciones adjetivas o de relativo
Ahora la vela ***que está en la palmatoria*** *se acaba* (l. 5)
Uno de estos coches ***en que pasean los hidalgos*** (l. 15).
*Uno de estos coches...****que caminan todas las tardes por una carretera...*** (l. 16-17).
*Las caras de estas damas —****a quienes yo tanto estimo****—*(l. 18-19).
De este viajero único... ***que venía en primera con unas botas rotas y un sombrero grasiento*** (l. 20-22).
Con el techo ***que puede tocarse con las manos*** (l. 73-74).

Como se puede observar, la variedad y cantidad de la adjetivación es una característica fundamental del texto. Azorín lo matiza y detalla todo, suministrándonos todo tipo de sensaciones.

Por lo que se refiere a las funciones de los adjetivos, también son variadas. Además de adyacente nominal, aparecen adjetivos en función de predicativo (*Yo iba* ***embozado****; destacaban* ***confusos y misteriosos*** *los anchos balcones viejos*) y no faltan los que funcionan como atributo (*la casa es* ***vetusta***).

En cuanto a los *pronombres*, es de destacar el empleo insistente del pronombre personal de primera persona *yo*, cuando toma la palabra el narrador, máxime cuando en español este uso es pleonástico o redundante, ya que el sujeto viene marcado por la desinencia. Parece ser que el narrador quiere destacar su individualidad ante el paisaje y los tipos y, al mismo tiempo, exponernos su subjetividad y el punto de vista que adopta:

Yo *llamo dando grandes voces...* (l. 3).
Yo *miraba la ciudad blanca...* (l. 9-10).
Yo *iba embozado en mi capa...* (l. 27).
Pregunto ***yo*** (l. 37).
¿Dónde iba ***yo*** *a sentarme?* (l. 56).
¿En qué encantada mansión me hallaba ***yo****?* (l. 56-57), etc.

Pasemos ahora al análisis y comentario del *sintagma verbal*. El fragmento nos ofrece gran abundancia de formas verbales. Ello es debido a que las descripciones que nos ofrece *Azorín* son predominantemente dinámicas. Los verbos que más abundan, pues, son los de movimiento. Unas veces será el movimiento de los molinos:

Los molinitos de Criptana ***andan****, y* ***andan*** (l. 1 y 103). En este caso, la bimembración verbal nos indica movimiento continuado.

Los molinos... ***movían*** *lentamente sus aspas* (l. 11-12).

Otras veces es el movimiento de los viejos coches:
Que ***caminan*** *todas las tardes...* (l. 16-17).
Los coches ***han partido*** *con estrépito* (l. 22-23).
Los coches ***han dado la vuelta*** (l. 24-25).
Marchan *los coches viejos* (l. 34).

En unas ocasiones es el viajero solo el que se mueve:
Yo ***he emprendido la caminata*** (l. 23).
Yo ***iba****...* (l. 27).
Y cuando ***se pasa*** *por la puerta del fondo* ***se entra*** *en un patio...* ***He subido*** *sus escalones;* ***he entrado*** *en una estancia oscura.* (l. 41-45).

En otras, va acompañado, y el punto de vista que se adopta es el de una cámara cinematográfica que se desplazara al par de los personajes:

Penetramos *por una puerta enigmática;* ***torcemos*** *a la derecha;* ***torcemos*** *a la izquierda;* ***recorremos*** *un pasillo angosto;* ***subimos*** *por unos escalones;* ***bajamos*** *por otros.* (l. 69-72).

También se mueven los personajes anónimos:
Cruzan *por las calles viejas enlutadas* (l. 35).

E incluso el propio paisaje se muestra a sí mismo de forma dinámica:
Los anchurosos corrales manchegos ***han comenzado a aparecer*** *a un lado y al otro del camino; después* ***han venido*** *las casas blanqueadas, con las puertas azules; más lejos* ***se han mostrado*** *los caserones...* (l. 28-32).

Por lo que se refiere al *modo, tiempo y aspecto* verbales, hemos de señalar lo siguiente: el modo indicativo es el único que aparece en la parte narrativa y descriptiva del texto, lo que incide también en su carácter realista; pero en la parte dialogada, y al servicio de la función apelativa, aparecen formas del imperativo (*Siéntese usted; llévale a la de dentro);* únicamente aparece el subjuntivo en la frase exhortativa: *—Señor: cuando usted quiera, a cenar* (l. 90).

En cuanto al tiempo y al aspecto, las formas verbales aparecen perfectamente combinadas de acuerdo con la finalidad pretendida por el autor cuando ha estructurado el texto:

En el título o frase que condensa todo el fragmento, se vale de un *presente atemporal: Los molinitos de Criptana* ***andan*** *y* ***andan***; en el monólogo inicial usa el *presente actual*, de aspecto imperfecto, reforzado por el gerundio : *Yo* ***llamo*** *dando grandes voces...*; o por el deíctico *ahora: Ahora la vela que está en la palmatoria* ***se acaba***.

Para narrar retrospectivamente hechos cuya unidad temporal aún no ha concluido para el narrador, emplea el *pretérito perfecto compuesto de indicativo*:

He llegado *a Criptana hace dos horas* (l. 8-9).
He visto *unos coches vestustos* (l. 14).
Yo ***he emprendido*** *la caminata* (l. 23).
Cuando ***he cenado he salido*** *un rato por las calles* (l. 91).

Para describir, son varias las perspectivas temporales que puede adoptar el autor:

Cuando la descripción se instala en el pasado, emplea el *pretérito imperfecto de indicativo:*

Yo ***miraba*** *la ciudad blanca...* (l. 9-10).
Los molinos... ***movían*** *lentamente sus aspas* (l. 11-12).
La llanura ***...se extendía*** *abajo* (l. 12-13).

Si se sitúa en el presente, aparece un *presente atemporal:*
La casa ***es*** *vetusta;* ***tiene*** *de piedra... ;* ***tiene*** *rejas pequeñas;* ***tiene*** *un zaguán...* (l. 39-41).

O bien un *presente actual*:
Penetramos...; ***torcemos***...; ***torcemos***...; ***recorremos***...; ***subimos***...; ***bajamos***... (l. 69-72).

O bien el *pretérito perfecto compuesto* cuando parece que el paisaje se crea a sí mismo:
Los anchurosos corrales... ***han comenzado a aparecer***...; *después* ***han venido*** *las casas...; más lejos* ***se han mostrado*** *los caserones...* (l. 28-32).

Debido al deseo del autor de detallarlo y matizarlo debidamente todo, también se vale de *perífrasis verbales*, de diferentes tipos. Predominan las aspectuales:

Acción a punto de comenzar: *¿Dónde* ***iba*** *yo* ***a sentarme****?* (l. 56).

Acción en sus comienzos: ***Han comenzado a aparecer** a un lado y al otro*... (l. 29-30); ***me he puesto a leer** en sus páginas*... (l. 85-86).
Acción en su desarrollo: ***He estado leyendo*** ... (l. 4-5); *El cielo **se ha ido entenebreciendo***... (l. 32-33); *la luz **se ha ido acabando***... (l. 88).

Pero también figura una perífrasis modal de obligación: *Yo **debiera haber añadido***... (l. 83).

Por lo que se refiere a la *sintaxis* del texto, hemos de significar la simplicidad constructiva. Predominan las oraciones simples y la parataxis sobre la hipotaxis. En la mayoría de las descripciones, las oraciones se suceden asindéticamente, es decir, sin ningún nexo que las una:

Los molinos, en lo alto de la colina, movían lentamente sus aspas; la llanura, bermeja, monótona, rasa, se extendía abajo. (l. 11-13). En este caso, la antítesis (*en lo alto / abajo)* marca la relación distributiva de las proposiciones coordinadas.

La casa es vetusta; tiene un escudo; tiene de piedra las jambas y el dintel de la puerta; tiene rejas pequeñas; tiene un zaguán hondo, empedrado con cantos. (l. 39-41). La coherencia entre las oraciones viene reforzada, en esta ocasión, por la anáfora del verbo.

Cuando el autor fija su atención sobre un elemento emblemático del paisaje, como sucede con los viejos coches, los diversos sintagmas que integran la oración se va alargando sucesivamente, como ondas producidas en el agua de un estanque, repitiéndose anafóricamente el elemento emblemático:

He visto unos coches vetustos, / uno de estos coches de pueblo, / uno de estos coches en que pasean los hidalgos, / uno de estos coches desteñidos, polvorientos, ruidosos, que caminan todas las tardes por una carretera exornada con dos filas de arbolillos, menguados, secos. (l. 14-18). El complemento directo de *he visto* va ampliándose progresivamente con la inclusión de diversos elementos sintácticos que modifican al sustantivo que funciona como núcleo (*coches*).

Aunque falten los enlaces interoracionales, la coherencia del texto es muy grande porque el autor se vale de otros procedimientos de cohesión, tales como los siguientes:

a) *Léxicos.* Repetición de palabras o expresiones. El fragmento relativo a los coches es un buen ejemplo de ello.

b) *Por referencia a un mismo campo semántico.* La descripción de la fonda (l. 39-45) se vale de este procedimiento de cohesión, además de la anáfora. En este caso, el campo semántico es el de las partes de la casa:

fachada (*escudo, puerta, jambas, dintel, rejas*), zaguán, patio (*galería, columnas*), comedor, estancia.

c) *Las trimembraciones, bimembraciones y polimembraciones ya analizadas.*

d) *Tonales.* La sucesión del mismo tipo de entonación también sirve para cohesionar las oraciones de un texto:

¿Dónde iba yo a sentarme? ¿Quién me hablaba? ¿En qué encantada mansión me hallaba yo? (l. 56-57). La entonación interrogativa cohesiona las tres oraciones, además del paralelismo trimembre.

¡Sacramento! ¡Tránsito! ¡María Jesús! (l. 2 y 7). Entonación exclamativo-imperativa.

Atravesamos el patizuelo; penetramos por una puerta enigmática; torcemos a la derecha; torcemos a la izquierda; recorremos un pasillito angosto; subimos por unos escalones; bajamos por otros. (l. 69-72). Entonación enunciativa (además de otros procedimientos de cohesión textual, tales como la anáfora, el paralelismo morfosintáctico y la antítesis).

— *¿Quién es?...*

— *Yo soy... un viajero* (l. 48-49). En este ejemplo, el juego pregunta-respuesta también proporciona cohesión tonal.

e) *Anáfora y catáfora.* Mediante la anáfora se reproduce el significado de algún elemento que se ha dicho anteriormente en el discurso:

Ahora la vela **que** *está en la palmatoria...* (l. 5-6). El pronombre relativo se refiere anafóricamente a la vela.

¡Sacramento! ¡Tránsito! ¡María Jesús!

¿Donde estarán **estas** *muchachas?* (l. 8). El determinante demostrativo alude mediante la anáfora a las tres mozas que se han nombrado con anterioridad.

Por medio de la catáfora, se anticipa algo que va a nombrarse posteriormente:

Las caras de **estas** *buenas señoras —doña Juana, doña Angustias o doña Consuelo— no se apartaban de los cristales.*(l. 25-27). En este ejemplo, el determinante demostrativo se refiere catafóricamente a las tres damas que figuran después en el enunciado.

La riqueza y variedad que hemos apreciado en el nivel morfosintáctico, también aparece en el **nivel léxico-semántico.**

El *léxico* del fragmento nos ofrece, en primer lugar, tanto palabras patrimoniales, las más abundantes, como *cultismos* que le proporcionan

cierto sabor cultista y arcaizante. Principalmente son adjetivos (*vetustos, exornada, menguados, embozado, esfumados, angosto*), pero también aparecen sustantivos (*viandante*) y verbos (*entenebreciendo).*

Muchas palabras presentan derivaciones mediante sufijos: unos son plenamente afectivos en sentido positivo como los diminutivos: *molin*itos; pero no faltan diminutivos en sentido estricto (*arbolillos, lamparillas, pasillito),* aumentativos (*caserones)* e incluso despectivos (*patizuelo*). En otras ocasiones, la sufijación es indicadora de cualidad: *grasiento, sangrientos, polvorientos, anchurosos, ruidosos, blanqueadas, saledizas...,* o incide en el significado del sustantivo: *caminata, ramajes.*

Por lo que se refiere a los *campos léxico-semánticos*, predomina el de las sensaciones visuales, y dentro de él los adjetivos relativos al color y las palabras que marcan el claro-oscuro que figura repetidamente en el texto, y, de forma explícita, cuando aparece la moza portando la vela rompiendo las tinieblas de la fonda, y el autor se refiere a la técnica pictórica de Rembrandt (l. 62-66). Veámoslo gráficamente:

Campo de las sensaciones visuales

Adjetivos relativos al color o la vista	Claridad/Oscuridad	
blanca	*vela*	*tinieblas*
enorme	*palmatoria*	*entenebreciendo*
asentada	*iluminada*	*esfumados*
bermeja	*resplandores*	*sombras*
desteñidos	*crepúsculo*	*oscura*
blanqueadas	*luz*	
azules	*lamparillas*	
enlutadas		
rojo		
sangriento		

Verbos relativos a sensaciones visuales
he estado leyendo
miraba
he visto
escudriñando

Además, son interesantes los campos léxicos que aluden a las sensaciones auditivas, a la casa-fonda, a la ciudad contemplada a la luz de la luna y los formados por los verbos de movimiento, como veremos a continuación.

Campo de las sensaciones auditivas

Verbos	Sustantivos	Adjetivos
suena	*estrépito*	*ruidosos*
he oído	*campana*	*plañideros*
marchaba	*vibraciones*	*recia*
llamo	*voz*	
he preguntado	*silencio*	
ha gritado	*reloj*	
	tic-tac	
	ruido	
	llamadores	
	ladridos	
	gritos	

Campo semántico de la casa-fonda

Verbos	Sustantivos	Adjetivos
se pasa	*casa*	*vetusta*
se entra	*escudo*	
corre	*jambas*	
he entrado	*dintel*	
se abre	*puerta*	
he subido	*rejas*	*pequeñas*
he entrado	*zaguán*	*hondo*
atravesamos	*patio*	*empedrado*
penetramos	*galería*	
torcemos	*columnas*	*dóricas*
recorremos	*comedor*	
subimos	*mansión*	
bajamos	*habitación*	
ponemos las plantas	*patizuelo*	
	puerta	*enigmática*
	pasillito	*angosto*
	escalones	
	cuartito	*angosto*
	techo	
	puerta	*vidriera*
	muro	
	ventana	*diminuta, abierta*
	paredón	

Campo semántico de la ciudad

Verbos	Sustantivos	Adjetivos
he salido	*calles*	
destacaban	*fachadas*	*blancas*
ir recorriendo	*aleros*	
	balcones	*confusos, misteriosos, anchos, viejos*
	escudos	
	rejas	*coronadas de ramajes y filigranas*
	puertas	*recias*
	clavos	
	llamadores	*formidables*
	pueblo	*desconocido*
	esquinazos	
	ábsides	
	iglesias	
	torres	
	ventanas	*iluminadas*
	lamparillas	
	retablos	

Campo semántico de los verbos de movimiento

andan	*he llegado*	*movían*
pasean	*caminan*	*venía*
han partido	*he emprendido la caminata*	*han dado la vuelta*
iba	*han venido*	*marchan*
cruzan	*se pasa*	*se entra*
corre	*se abre*	*he subido*
he entrado	*marchaba*	*ha venido*
llévale	*atravesamos*	*penetramos*
torcemos	*recorremos*	*subimos*
bajamos	*ponemos nuestras plantas*	*viene*
he salido	*ir recorriendo*	*haciéndonos correr*

Para evitar la repetición de vocablos, el autor se vale de *sinónimos: vetustos /viejos; viajero / viandante,* etc.; con el objetivo de contraponer los planos de la descripción; de *antónimos: en lo alto / abajo; a la derecha / a la izquierda; subimos / bajamos...*

Para terminar este nivel, unas observaciones sobre el valor connotativo de ciertas palabras. Decíamos en el enunciado del tema que la descripción

del lugar y de sus tipos más representativos acercaba al autor a la espiritualidad cervantina. Pues bien, además de las alusiones a la lectura del *Quijote,* hay otros elementos en el texto que lo acercan a Cervantes: en primer lugar, el adjetivo *encantada*: *¿En qué **encantada** mansión me hallaba yo?* (l. 56-57); en segundo lugar, el juego de luces y sombras; en tercer lugar, la afectividad que muestra con las *mozas* de la *fonda-venta*, y, sobre todo, la contemplación de los molinos de viento que abre y cierra el fragmento.

Otro adjetivo muy azoriniano es el que se adjudica a las puertas, para *Azorín* las puertas tienen mucha importancia porque nunca se sabe lo que vamos a encontrar tras ellas, de ahí el calificativo de *enigmática: Penetramos por una puerta **enigmática*** (l. 69-70).

En síntesis, el fragmento comentado es una pequeña obra del arte de la descripción. El detallismo descriptivo, de carácter impresionista, la rica adjetivación, los paralelismos, las reiteraciones, las sensaciones de todo tipo que nos suministra, unidos al dinamismo, a la elaborada estructura y al cambio de perspectiva adoptada, están puestos al servicio de dos de las preocupaciones de los escritores del 98: el paisaje castellano y sus gentes, y la literatura.

TEXTO PROPUESTO

José Martínez Ruiz, «Azorín»
VISIÓN DE ESPAÑA
EN LA GENERACIÓN DEL 98

&

Un ómnibus nos lleva hasta la lejana población; este coche tiene los cristales rotos, o por lo menos, chiquitos, sucios; cuando anda hace un ruido sonoro de tablas, de hierros, de desvencijamientos: si es de noche, un farolillo colocado en lo interior humea apestosamente. Avanzamos por las callejas del pueblo. En la fondita nos hacen subir al piso alto; recorremos varios pasillos (en que hay ladrillos sueltos que se mueven sonoramente al poner el pie encima); al fin nos abren un cuartito del que se exhala un fuerte olor a vaho, a humo de tabaco, tal vez a iodoformo. Nos acomodamos en él. ¿Qué remedio nos queda? Ya en nuestro interior nos sentimos vivamente contrariados. No vale la pena —pensamos— de hacer este viaje; en España no se puede viajar; no existen comodidades; los españoles —¡los pobres!— están muy atrasados. Nos disponemos a salir a la calle; al pasar por uno de los corredores de la fondita nos asomamos a una ventana. El panorama que entonces descubrimos nos deja profundamente pensativos. Es una perspectiva de tejadillos, de paredones vetustos; entre la grisura de las edificaciones columbramos unos cipreses que yerguen sus cimas puntiagudas y negras. ¿De dónde salen esos cipreses? ¿Del patio de un convento de monjas? Al final, más allá de las últimas edificaciones de la ciudad, se destaca la larga pince-

lada de una sierra azul, y si es invierno, con los picachos blancos. Hay una serenidad profunda, inefable, en el ambiente; forman una delicada armonía los cipreses rígidos, el cielo azul límpido, los viejos seculares paredones y la remota mancha de la montaña. Y en el silencio, intenso, denso, diríase que el tiempo, en su correr eterno, se ha detenido. ¿Cómo verá un extranjero todo esto? Es decir, ¿cómo sentirá un hombre, no habiendo nacido en España, la unión suprema e inexpresable de este paisaje con la raza, con la historia, con el arte, con la literatura de nuestra tierra?

En nuestros paseos por la ciudad vamos recorriendo las callejuelas, entramos en la iglesia, nos asomamos a los viejos caserones. Hemos necesitado un libro; hemos entrado en una tiendecilla; en el escaparate, polvoriento, había unas estampas religiosas, artículos de escribir y unos libros. En la tiendecilla no tienen ningún libro que hable de la ciudad; no se lee nada en el pueblo; nadie pide ningún libro; el librero no sabe tampoco nada de nada. (Poco más o menos les ocurre lo mismo a los libreros de las grandes ciudades). Volvemos a pensar, entristecidos, en la pobre España; va nuestra ira irreprimible contra los que no aman a España, contra los que no la conocen, ni quieren conocerla, y enfrascados en concupiscencias y equívocos manejos, ni buscan ni procuran su bien. Pero, llegados junto al río, en las afueras de la población, este panorama tan noble en su austeridad, tan elegantemente severo, nos aplaca y nos hace olvidar el enojo íntimo que antes nos desazonaba.

TEXTO 7

José Ortega y Gasset
EL HOMBRE Y LA GENTE

&

El hombre es, pues, ante todo, alguien que está en un cuerpo y que en este sentido —repárese, sólo en este sentido— sólo *es* su cuerpo. Y este simple pero irremediable hecho va a decidir de la estructura concreta de nuestro mundo y, con ello, de nuestra vida y destino.

El hombre se halla de por vida recluso en su cuerpo. Razón sobrada tenían los pitagóricos en jugar del vocablo a este propósito —retruécano que usaban no para risa y jolgorio, sino gravemente, doloridamente, dramáticamente, melancólicamente. Dado que en griego cuerpo es *soma* y tumba *sema*, repetían *soma sema* —cuerpo tumba, cuerpo-cárcel.

El cuerpo en que vivo infuso, recluso, hace de mí inexorablemente un personaje espacial. Me pone en un sitio y me excluye de los demás sitios. No me permite ser ubicuo. Cada instante me clava como un clavo en un lugar y me destierra del resto. El resto, es decir, las demás cosas del mundo, están en otros sitios y sólo puedo verlas, oírlas y tal vez tocarlas desde donde yo estoy. A donde yo estoy lo llamamos *aquí* —y el fonema mismo castellano, por su acento agudo y su fulminante caer, en sólo dos sílabas, del *a* tan abierto al *i* tan puntiagudo, y por su acento tan vertical, expresa maravillosamente ese mazazo del destino que me clava como un clavo... *aquí*.

Mas esto trae consigo, automáticamente, algo nuevo y decisivo para la estructura del mundo. Yo puedo cambiar de sitio, pero cualquiera que él sea, será mi aquí. Por lo visto *aquí* y *yo, yo* y *aquí,* somos inseparables de por vida. Y al tener el mundo, con todas las cosas dentro, que *serme* desde *aquí*, se convierte automáticamente en una perspectiva —es decir, que sus cosas están cerca o lejos de *aquí*, a la derecha o a la izquierda de *aquí,* arriba o abajo de *aquí.* Esta es la tercera ley estructural del mundo del hombre. No se olvide que lo que llamo hombre, no es sino cada cual y por tanto, que estamos hablando del mundo de y para cada cual —no del mundo objetivo de que nos habla la física. Qué sea un mundo físico no lo sabemos, ni siquiera qué sea un mundo objetivo, por tanto, un mundo que no es sólo el de cada cual, sino el común a todos los hombres. Esta tercera ley estructural dice que el mundo es una perspectiva. La cosa no es insignificante. Por lo menos, esta súbita aparición en nuestro horizonte del cerca y el lejos es de no poca gravedad. Porque significan distancias —surge, pues, lo próximo y lo distante, y a lo mejor lo que tengo próximo es odiado y lo distante es la mujer de que se está enamorado. Pero además esa distancia, que es la lejanía, no es geométrica ni es de la ciencia física, es una distancia que, si necesito o deseo salvarla, tengo y, sobre todo, tuvo el hombre primitivo, que recorrerla con grave gasto de su esfuerzo y de su tiempo. Hoy, en salvar las distancias, no se gastan esas dos cosas, pero se gasta dinero, cuya obtención implica gasto de tiempo y de esfuerzo —gastos que se miden por horas-trabajo.

Ya veremos que otro hombre tiene también su *aquí* —pero ese aquí del Otro no es el mío. Nuestros aquís se excluyen, no son impenetrables, son distintos, y por eso la perspectiva en que le aparece el mundo es siempre distinta de la mía. Por eso no coinciden suficientemente nuestros mundos. Yo estoy, por de pronto, en el mío y él en el suyo. Nueva causa de soledad radical. No sólo yo estoy fuera del otro hombre, sino que también mi mundo está fuera del suyo: somos, mutuamente, dos fuera y por eso somos radicalmente forasteros.

Lejos es lo que está a considerable distancia de mi *aquí.* Lejos es lo que está *allí.* Entre el aquí y la lejanía del allí, hay un término medio —el *ahí*—, es decir, lo que no está en mi aquí pero sí próximo. ¿Será el ahí donde está... el prójimo? El *aquí*, demostra-

tivo adverbial de lugar, procede lingüísticamente de un pronombre personal.

Ser el hombre cuerpo trae, pues, consigo no sólo que todas las cosas sean cuerpos, sino que todas las cosas del mundo estén colocadas con relación a mí. ¡Todas las cosas, incluso las que no son corporales! Porque si las hay —hasta ahora en nuestro análisis no las hemos encontrado, tendrán, ya veremos, que manifestarse por medio de cuerpos.



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

En el presente texto, el autor reflexiona sobre la importancia que tiene, para decidir la estructura del mundo, de nuestra vida y destino, el hecho de que el hombre esté circunscrito, preso de su cuerpo material. Desarrollando un amplio y coherente razonamiento, extrae una serie de consecuencias que se derivan de esta tesis inicial: en primer lugar, que el hombre es un ser que está clavado en un lugar determinado — su aquí —, que lo excluye de los demás sitios del mundo; en segundo lugar, expone que cuando el hombre cambia de sitio también cambia su aquí y, por tanto, su perspectiva; en tercer lugar, afirma que los demás hombres también tienen su aquí , diferente del nuestro y, por consiguiente su perspectiva también es diferente: unos y otros hombres son forasteros entre sí porque sus mundos respectivos están fuera uno del otro; finalmente, Ortega establece un término medio entre lo cercano (*aquí*) y lo lejano (*allí*), lo próximo, lo que está *ahí*.

El **tema** del texto será, pues, la tesis mantenida por el autor: *al ser el hombre cuerpo, todas las demás cosas del mundo también son cuerpos y están colocadas y se captan bajo la perspectiva de quien las contempla.*

Al tratarse de un texto *expositivo-argumentativo*, el **acto comunicativo** es muy simple: el autor (*emisor*) establece una comunicación *unilateral* con los lectores (*receptor múltiple*) mediante la cual les transmite sus reflexiones acerca de la importancia de la corporeidad en el hombre (*mensaje*), valiéndose del *código elaborado* de la lengua española, a través del *canal* del periódico, que fue el primero de que se valió Ortega, antes de agrupar sus artículos en libros.

En cuanto a las **funciones del lenguaje** que predominan en el texto son varias. En primer lugar tenemos la *referencial:* el autor nos da a conocer sus puntos de vista acerca del modo de conocer del hombre. También adquiere gran importancia la *metalingüística*, ya que Ortega, para apoyar y ejemplificar su tesis, se vale de los signos del código de la lengua. Veámoslo detalladamente:

— Referencia a los signos griegos *soma* y *sema: Dado que en griego cuerpo es* ***soma*** *y tumba* ***sema****, repetían soma sema —cuerpo tumba, cuerpo-cárcel.* (l. 8-10).

— Uso del adverbio *aquí* y el pronombre *yo* para ejemplificar el carácter espacial del cuerpo humano: *A donde yo estoy lo llamamos* ***aquí*** *—y el fonema mismo castellano, por su acento agudo y su fulminante caer, en sólo dos sílabas, del* ***a*** *tan abierto al* ***i*** *tan puntiagudo, y por su acento tan vertical, expresa maravillosamente ese mazazo del destino que me clava como un clavo...* ***aquí*** (l. 16-21). *Por lo visto* ***aquí*** *y* ***yo, yo*** y ***aquí****, somos inseparables de por vida* (l. 24-25).

Alusión a la etimología del signo *forastero* a partir del adverbio *fuera*: *No sólo yo estoy fuera del otro hombre, sino que también mi mundo está fuera del suyo: somos, mutuamente, dos «****fuera****» y por eso somos radicalmente forasteros* (l. 53-56).

— Perspectivas distintas que se expresan mediante los adverbios *aquí, allí, ahí* y alusión a la etimología del signo *prójimo* (l. 57-62).

Finalmente, también figuran las funciones *poética* —el texto está elaborado literariamente como veremos en el desarrollo del comentario— y *conativa*, cuando el autor se dirige a los lectores para aclarar el sentido de la palabra *cuerpo*: *El hombre es, pues, ante todo, alguien que está en un cuerpo y que en este sentido —****repárese****, sólo en este sentido— sólo* ***es*** *su cuerpo.* (l. 1-2).

La **estructura** del fragmento viene dada por la forma de elocución adoptada por el autor, la expositiva-argumentativa: no aparece, al tratarse de un fragmento, la *introducción*, pero sí figuran el *cuerpo* y la *conclusión.* Por lo tanto, en principio se pueden establecer dos grandes apartados correspondientes a las dos partes mencionadas, aunque el *cuerpo*, al ser más extenso, sea susceptible de dividirse en varios subapartados:

Apartado 1. Líneas 1-62.

Corresponde al cuerpo de la exposición-argumentación, y en él se desarrolla el razonamiento principal, encadenándose una serie de conse-

cuencias que se derivan de la tesis inicial: el hombre es alguien que sólo es su cuerpo. Este apartado consta, a su vez, de varios subapartados:

Subapartado a). Líneas 1-10.

Tesis: El hombre es sólo cuerpo y ello condiciona la estructura concreta de nuestro mundo, de nuestra vida y destino. La tesis se apoya mediante la *evidencia* del ejemplo de los pitagóricos. Formalmente, se emplea la tercera persona.

Subapartado b). Líneas 11-21.

Primera consecuencia que se deduce de la tesis inicial: El hombre es un personaje espacial, clavado en su *aquí*. La *evidencia* que sirve para apoyar esta afirmación es, esta vez, de naturaleza metalingüística: el signo *aquí*, por su estructura fónica, nos sugiere la idea de clavo , de fijación a un lugar. Formalmente, todo gira en torno a la primera persona.

Subapartado c). Líneas 22-47.

Segunda consecuencia que se deduce de la anterior: Nuestro conocimiento del mundo es una perspectiva, y surge lo próximo y lo distante. Estas deducciones se apoyan mediante ejemplos concretos (ejemplo de la mujer amada distante; esfuerzo y dinero que le han costado y cuestan al hombre salvar las distancias). Formalmente, se alternan, sucesivamente, la primera y la tercera personas.

Subapartado d). Líneas 48-56.

Tercera consecuencia, deducida de la precedente: La perspectiva de otro hombre es diferente a la mía, por lo tanto el otro y yo somos radicalmente forasteros; nuestra soledad es radical. Aparece un verbo en futuro (*veremos)* y un enfrentamiento entra la primera y tercera personas.

Subapartado e). Líneas 57-62.

El autor establece un término medio entre lo cercano y lo distante: lo próximo, que se corresponde, lingüísticamente, con el adverbio *ahí*. Formalmente, los verbos aparecen en tercera persona.

Apartado 2 Líneas 63-68.

Corresponde a la *conclusión*: la corporeidad del hombre trae consigo su modo de conocer el mundo: todas las cosas del mundo son cuerpos y se observan bajo mi perspectiva. Mediante el futuro *ya veremos* se anticipan nuevas consecuencias de lo concluido.

Procedamos ahora al análisis y comentario del fragmento por **niveles lingüísticos.**

En el **nivel fónico** no aparecen desviaciones de la norma. Es interesante la *aliteración* de sonidos velares, labiales y líquidos cuando el autor, me-

diante la metáfora del clavo intenta ilustrar su idea de lo que supone el anclaje del individuo a su *aquí*:

Cada instante me clava como un clavo en un lugar... (l. 13-14).
Ese mazazo del destino que me clava como un clavo... aquí (l. 20-21).

También es digno de señalar el comentario fonético que hace el autor de la estructura fónica de la palabra —él lo llama *fonema*— *aquí*, que hace que el *significante* del signo nos acerque a su *significado*, desapareciendo así la arbitrariedad que caracteriza los signos lingüísticos (l. 16-21).

Por lo que se refiere a la *entonación*, predomina la enunciativa de varios grupos fónicos, normalmente breves, lo que produce un ritmo lento, cargado de incisos, acorde con el lenguaje especulativo y reflexivo del que se vale el autor. Esta entonación enunciativa alterna en contadas ocasiones con la interrogativa (*¿Será el ahí donde está... el prójimo?*, l. 60), con la exclamativa (*¡Todas las cosas, incluso las que no son corporales!*, l. 65-66) e incluso con la imperativa (*Repárese, sólo en este sentido...*, l. 2).

Finalmente, también aparece un recurso retórico de carácter fónico, la *paronomasia*, aplicado a las dos palabras griegas *soma sema* (l. 8-10).

Por lo que respecta al **nivel morfosintáctico**, comentaremos en primer lugar lo relativo al *sintagma nominal*. Dado que se trata de un texto especulativo, de carácter filosófico, predominan los sintagmas nominales sobre los verbales.

Se observa una gran abundancia de sustantivos abstractos (*destino, gravedad, perspectiva, soledad, distancia...)* debido al alto grado de abstracción propio de los textos especulativos; pero también aparecen sustantivos concretos. Como hemos comprobado al analizar la estructura del texto, cada afirmación de carácter filosófico viene apoyada por ejemplos tomados de la vida real, y es aquí donde aparecen principalmente los sustantivos concretos (*cuerpo, tumba, clavo, cosas, mujer, dinero...)*. Es decir, cada núcleo fundamental de la exposición se ejemplifica con una referencia a lo concreto; esto es característico del denominado *didactismo* de Ortega, que sabe siempre ilustrar sus ideas abstractas con ejemplos tomados de la vida cotidiana, y , en este caso, con referencias sutiles a los signos de la lengua, como hemos visto cuando analizábamos la función metalingüística presente en el texto.

Además de los sustantivos propiamente dichos, nos encontramos con abundantes casos de sustantivación, mediante el artículo o cualquier otro determinante:

— A partir de adjetivos: *Surge, pues,* ***lo próximo*** *y* ***lo distante*** (l. 38-39).
— A partir de fonemas: ***del a*** *tan abierto* ***al i*** *tan puntiagudo* (l. 18-19).
— Pero, sobre todo, a partir de adverbios deícticos: *será* ***mi aquí*** (l. 24); *esta súbita aparición en nuestro horizonte* ***del cerca*** *y* ***el lejos*** ... (l. 37-38); *pero* ***ese aquí*** *del Otro no es el mío* (l. 48-49); ***Nuestros aquís*** *se excluyen* (l. 49); *lejos es lo que está a considerable distancia de* ***mi aquí*** (l. 57), etcétera.

El carácter esencial y especulativo del texto filosófico se presta a la proliferación de sustantivos de este tipo.

En cuanto a la *adjetivación,* es bastante rica por el deseo del autor de matizar adecuadamente su pensamiento. Aparecen adjetivos especificativos (*estructura* ***concreta****; acento* ***agudo****; ley* ***estructural****; algo* ***nuevo y decisivo****; mundo* ***objetivo****; hombre* ***primitivo****; soledad* ***radical****...*), pero también son abundantes los explicativos, de carácter valorativo, como consecuencia de la subjetividad característica de los textos ensayísticos, entre los que se encuentra el que estamos comentando: *este* ***simple*** *pero* ***irremediable*** *hecho; razón* ***sobrada****;* ***súbita*** *aparición;* ***grave*** *gasto;* ***considerable*** *distancia...*

Y a veces aparece también la *gradación* del adjetivo lo que incide también en la subjetividad: *del a* ***tan abierto*** *al i* ***tan puntiagudo****, y por su acento* ***tan vertical****...* (l. 18-19).

Además de los adjetivos léxicos también figuran adjetivos de discurso que modifican al sustantivo núcleo del sintagma: *la estructura concreta* ***de nuestro mundo*** *y, con ello,* ***de nuestra vida y destino****; las demás cosas* ***del mundo****; ese mazazo* ***del destino****; ésta es la tercera ley estructural* ***del mundo del hombre***, etc. Y no faltan proposiciones adjetivas, aunque éstas figuran en menor número que los otros tipos de adyacentes nominales: *El hombre es, pues, ante todo, alguien* ***que está en un cuerpo****; retruécano* ***que usaban no para risa y jolgorio...****; pero se gasta dinero,* ***cuya obtención implica gasto de tiempo y de esfuerzo****; por eso la perspectiva* ***en que le aparece el mundo...****; lejos es lo* ***que está a considerable distancia de mi aquí****. Lejos es lo* ***que está allí...****, etc.* La misma función de los adjetivos cumplen las *aposiciones especificativas* que también figuran en el texto: *cuerpo* ***tumba****, cuerpo-****cárcel****.*

Como hemos podido observar, aparecen todo tipo de adyacentes nominales que tienen la doble función de matizar el pensamiento del autor y proporcionar claridad y, a veces, subjetividad al texto.

Otra categoría gramatical digna de comentar en el texto es el *pronombre.* Los pronombres que predominan, dado el contenido espacial de la

exposición, son los deícticos, apoyados por los adverbios correspondientes que marcan la situación espacial: los pronombres personales de primera y tercera persona —con los posesivos que giran en su órbita— y los adverbios de lugar en cuanto se relacionan con las personas gramaticales. Veámoslo con ejemplos del texto:

> *El cuerpo en que vivo infuso, recluso, hace de* ***mí*** *inexorablemente un personaje espacial.* ***Me*** *pone en un sitio y* ***me*** *excluye de los demás sitios. No* ***me*** *permite ser ubicuo. Cada instante* ***me*** *clava como un clavo en un lugar y* ***me*** *destierra del resto. El resto, es decir, las demás cosas del mundo, están en otros sitios y sólo puedo verlas, oírlas y tal vez conocerlas desde donde* ***yo*** *estoy. A donde* ***yo*** *estoy lo llamamos* ***aquí...*** (l. 11-21).
>
> ***Yo*** *puedo cambiar de sitio, pero cualquiera que sea* ***él****, será mi* ***aquí****. Por lo visto* ***aquí*** *y* ***yo, yo*** *y* ***aquí*** *somos inseparables de por vida. Y al tener el mundo, con todas las cosas dentro, que ser****me*** *desde* ***aquí****, se convierte automáticamente en una perspectiva —es decir, que sus cosas están* ***cerca*** *o* ***lejos*** *de* ***aquí****,* ***a la derecha*** *o* ***a la izquierda*** *de* ***aquí****,* ***arriba*** *o* ***abajo*** *de* ***aquí*** (l. 23-29).
>
> *Ya veremos que otro hombre tiene también su* ***aquí*** *—pero ese* ***aquí*** *del* ***Otro*** *no es* ***el mío****. Nuestros* ***aquís*** *se excluyen, no son impenetrables, son distintos, y por eso la perspectiva en que* ***le*** *aparece el mundo es siempre distinta de* ***la mía****. Por eso no coinciden suficientemente nuestros mundos.* ***Yo*** *estoy, por de pronto, en* ***el mío*** *y* ***él*** *en* ***el suyo****. Nueva causa de soledad radical. No sólo* ***yo*** *estoy* ***fuera*** *del otro hombre, sino que también mi mundo está* ***fuera*** *del* ***suyo...*** (l. 48-53).
>
> ***Lejos*** *es lo que está a considerable distancia de mi* ***aquí****.* ***Lejos*** *es lo que está* ***allí****. Entre el* ***aquí*** *y la lejanía del* ***allí****, hay un término medio —el* **ahí**—*, es decir, lo que no está en mi* ***aquí*** *pero sí próximo* (l. 57-60).

Por lo que respecta al *sintagma verbal*, hay un predominio abrumador del modo indicativo, ya que el autor se instala en el campo de la realidad, no en el de la hipótesis. No obstante aparecen esporádicas formas del presente de subjuntivo en las dos apelaciones que hace a los lectores para concretar el sentido de algún término que se puede prestar a confusión: ***Repárese****, sólo en este sentido* (l. 2); *No* ***se olvide*** *que lo que llamo hombre...* (l. 30), y al final del texto cuando el autor extrae las últimas consecuencias de la corporeidad humana: *Ser el hombre cuerpo trae, pues, consigo no sólo que todas las cosas* ***sean*** *cuerpos, sino que todas las cosas del mundo* ***estén*** *colocadas con relación a mí* (l. 63-65).

El tiempo verbal que predomina es el presente de indicativo, con valor atemporal o gnómico, que es el más frecuente en los textos expositivo-argumentativos (*es, está, se halla, pone excluye, vivo, etc.*) o el presente de las llamadas oraciones ecuacionales y de las definiciones, que aparece principalmente con los verbos copulativos *ser* y *estar*: *El hombre* ***es****, pues, ante todo, alguien que* ***está*** *en un cuerpo y que en este sentido... sólo* ***es*** *su cuerpo.* (l. 1-2); *Lejos* ***es*** *lo que* ***está*** *a considerable distancia de mi aquí. Lejos* ***es*** *lo que* ***está*** *allí* (l. 57-58). También aparecen usos del presente habitual: *Hoy, en salvar las distancias, no* ***se gastan*** *esas dos cosas, pero* ***se gasta*** *dinero, cuya obtención* ***implica*** *gasto de tiempo y de esfuerzo —gastos que* ***se miden*** *«por horas-trabajo»* (l. 44-47).

Otros tiempos verbales que también aparecen en el texto son el pretérito imperfecto de indicativo, el pretérito perfecto simple y el futuro simple de indicativo. Los dos primeros se usan cuando el autor se instala en el pasado para aducir ejemplos concretos que confirman sus aseveraciones. El pretérito imperfecto cuando ilustra su tesis con el ejemplo de los pitagóricos: *Razón sobrada* ***tenían*** *los pitagóricos en jugar del vocablo a este propósito —retruécano que* ***usaban*** *no para risa y jolgorio... Dado que en griego cuerpo es soma y tumba sema,* ***repetían****...* (l. 5-10).

El pretérito perfecto simple lo emplea cuando aduce el ejemplo de la dificultad del hombre primitivo en salvar las distancias: ***Tuvo*** *el hombre primitivo, que recorrerla con grave gasto de su esfuerzo y de su tiempo.* Ortega se vale del futuro simple cuando anticipa nuevas consecuencias de sus reflexiones actuales: *Ya* ***veremos*** *que otro hombre tiene también su aquí...* (l. 48); o cuando se hace una pregunta retórica: *¿****Será*** *el ahí donde está... el prójimo?* (l. 60).

Las formas no personales del verbo también son abundantes, bien empleadas independientemente, bien entrando a formar parte de perífrasis verbales. La forma no personal predominante es el infinitivo como núcleo del predicado de proposiciones subordinadas, lo que está acorde con el carácter esencial del texto (*jugar, tocar, tener, serme, salvar, cambiar, ser...*).

En cuanto a las perífrasis verbales, que sirven al autor para matizar más su pensamiento, las hay aspectuales ingresivas (*va a decidir*) y durativas (*estamos hablando*), y no faltan las modales de obligatoriedad (*tuvo que recorrer*, *tendrán que manifestarse*).

Como modificador principal del núcleo del predicado aparece un empleo abundante del *adverbio*, que cumple idéntica función que la del adjeti-

vo respecto al sustantivo: aclarar y matizar adecuadamente la acción verbal. Destacan a este respecto, exceptuando los adverbios deícticos ya comentados, los adverbios en *—mente:* unas veces mediante polimembraciones: *retruécano que usaban no para risa y jolgorio, sino* ***gravemente, doloridamente, dramáticamente, melancólicamente*** (l. 7-8); otras, con aparición única, matizando subjetivamente la acción del verbo: ***inexorablemente****, maravillosamente, automáticamente, suficientemente, mutuamente, radicalmente lingüísticamente.*

Por lo que se refiere a la *sintaxis*, predomina —como es normal en el código elaborado— la hipotaxis sobre la parataxis. Los períodos oracionales suelen ser cortos, con el objeto de que no se pierda el hilo de la argumentación, pero no exentos de complejidad sintáctica, ya que se intercalan frecuentes incisos y aclaraciones. Dentro del campo de la subordinación predominan las proposiciones causales y consecutivas, además de las adjetivas, ya comentadas:

Causales:

— ***Dado que*** *en griego* ***cuerpo*** *es soma y* ***tumba*** *sema, repetían...* (l. 8-9).

— ***Porque significan distancias...*** (l. 38).

— ***Porque si las hay...*** (l. 66).

Consecutivas:

— *No se olvide que lo que yo llamo hombre, no es sino cada cual y* ***por tanto, que estamos hablando del mundo de y para cada cual...*** *Qué sea un mundo físico no lo sabemos, ni siquiera qué sea un mundo objetivo,* ***por tanto, un mundo que no es sólo el de cada cual, sino el común a todos los hombres*** (l. 30-35).

— *Nuestros aquís se excluyen, no son impenetrables, son distintos, y* ***por eso la perspectiva... es siempre distinta de la mía. Por eso no coinciden suficientemente nuestros mundos*** (l. 49-52).

— *Somos, mutuamente dos fuera y* ***por eso somos radicalmente forasteros*** (l. 55-56).

Frente a la subordinación también tiene importancia en el texto la coordinación, sobre todo la de carácter explicativo, dado que la actitud didáctica de Ortega se presta a aclararlo debidamente todo:

— *El resto,* ***es decir, las demás cosas del mundo...*** (l. 14-15).

— *Se convierte automáticamente en una perspectiva* ***—es decir, que sus cosas están cerca o lejos de aquí...*** (l. 26-29).

— *Hay un término medio —el ahí—, **es decir, lo que no está aquí pero sí próximo*** (l. 58-60).

También tiene gran importancia la coordinación adversativa —bien restrictiva, bien exclusiva— de la que se sirve Ortega para contraponer ideas:

— *Retruécano que usan no para risa y jolgorio, **sino gravemente, doloridamente...*** (l. 7-8).
— ***Mas esto trae consigo, automáticamente...*** (l. 22).
— *Yo puedo cambiar de sitio, **pero cualquiera que él sea...*** (l. 23).
— *No se olvide que lo que yo llamo hombre no es **sino cada cual...*** (l. 30-31).
— *Un mundo que no es sólo el de cada cual, **sino el común a todos los hombres*** (l. 34-35).
— *Hoy, en salvar las distancias, no se gastan esas dos cosas, **pero se gasta dinero...*** (l. 44-45).
— *Otro hombre tiene también su aquí —**pero ese aquí del Otro no es el mío*** (l. 48-49).
— *No sólo yo estoy fuera del otro hombre, **sino que también mi mundo está fuera del suyo.*** (l. 53-55).
— *Lo que no está en mi aquí, **pero sí próximo*** (l. 59-60).
— *No sólo que todas las cosas sean cuerpos, **sino que todas las cosas del mundo estén colocadas con respecto a mí.*** (l. 63-65).

Y no faltan los casos de coordinación copulativa:

— *... Están en otros sitios **y sólo puedo verlas, oírlas y tal vez tocarlas...*** (l. 15-16).
— *Qué sea un mundo físico no lo sabemos **ni siquiera qué sea un mundo objetivo*** (l. 32-34).
— *Surge, pues, lo próximo y lo distante, **y a lo mejor lo que tengo próximo es odiado y lo distante es la mujer...*** (l. 38-40).

Como consecuencia de nuestro análisis, podemos afirmar que Ortega se vale de una sintaxis compleja, y muy variada, que se adapta en cada caso a lo que pretende comunicar y a su didactismo.

Pasando al **nivel léxico-semántico**, hay que decir que el carácter especulativo del texto motiva la aparición de un número importante de sustantivos abstractos, ya señalados, que le confieren un carácter intelectual. Estos sustantivos se completan con adjetivos de origen culto (*infuso, recluso, ubicuo)*, propios del código elaborado. Sin embargo abundan también

palabras tomadas de la legua estándar, lo que nos indica que el texto tiene un carácter divulgativo.

Los procedimientos de creación de palabras son variados: hay derivación mediante sufijos (*sobrada, espacial, castellano, estructural, gravedad, soledad, radical, forastero, lejanía...*) y prefijos (*irremediable, inseparables, insignificante*), y algunos casos de composición incompleta (*cuerpo-tumba, cuerpo-cárcel, horas-trabajo*).

En cuanto a las relaciones semánticas, hay un predominio de la sinonimia: los sinónimos suelen agruparse en series de dos miembros (*risa, jolgorio; infuso, recluso*) o de varios miembros (*gravemente, doloridamente, dramáticamente, melancólicamente*); y no faltan los casos de antonimia: (*me pone / me excluye; me clava / me destierra; aquí / allí; cerca / lejos; arriba /abajo; a la derecha / a la izquierda*). Tanto la sinonimia como la antonimia sirven para dar fluidez al estilo y destacar, en el caso de la antonimia, determinadas ideas por el juego de contrarios.

Las dos palabras clave del texto son **cuerpo** y **perspectiva**, y a partir de ellas se organizan los principales *campos léxico-semánticos*, como veremos a continuación:

Campo semántico de la perspectiva espacial

Sustantivos	Adjetivos	Verbos	Adverbios
perspectiva	*espacial*	*pone*	*aquí*
sitio	*recluso*	*clava*	*allí*
lugar	*infuso*	*excluye*	*cerca*
clavo	*ubicuo*	*destierra*	*lejos*
lo próximo	*próximo*	*estoy*	*ahí*
lo distante		*salvar*	*a la derecha*
distancia		*recorrer*	*a la izquierda*
lejanía			*arriba*
			abajo
			fuera

Campo semántico del cuerpo

Sustantivos	Adjetivos	Verbos	Adverbios
cuerpo	*recluso*	*se halla*	*de por vida*
hombre	*infuso*	*me pone*	
mundo	*del hombre*	*me clava*	
vida	*físico*	*me destierra*	
destino	*objetivo*	*ver*	
tumba	*primitivo*	*oír*	
cárcel	*forasteros*	*tocar*	
cosas	*radical*		
esfuerzo	*corporales*		
tiempo			
soledad			
prójimo			

Campo semántico del metalenguaje

Sustantivos	Adjetivos	Verbos	Adverbios
vocablo	*abierto*	*expresa*	*lingüísticamente*
fonema	*agudo*	*procede*	
acento	*personal*		
sílabas	*demostrativo*		
pronombre	*adverbial*		
	de lugar		

El autor, con el objeto de embellecer su lenguaje y hacerlo más atractivo y convincente, se vale de una serie de recursos expresivos que potencian la *función poética*. He aquí los más destacados:

— Comparaciones: *Cada instante* ***me clava como un clavo en un lugar y me destierra del resto*** (l. 13-14).

— Metáforas: *Expresa maravillosamente* ***ese mazazo del destino que me clava como un clavo... aquí*** (l. 20-21).

— Paralelismo sintáctico, combinado con la anáfora: ***Lejos es lo que*** *está a considerable distancia de mi aquí.* ***Lejos es lo que está allí*** (l. 57-58).

— Quiasmos: *Por lo visto,* ***aquí y yo, yo y aquí,*** *somos inseparables de por vida* (l. 24-25).

— Bimembraciones: ***infuso*, *recluso***; *y polimembraciones:* ***gravemente*, *doloridamente*, *dramáticamente*, *melancólicamente*.**
— Anáforas: *Es decir, que sus cosas están cerca o lejos* ***de aquí***, *a la derecha o a la izquierda* ***de aquí***, *arriba o abajo* ***de aquí*** (l. 27-29).

Tras el análisis llevado a cabo, hemos de concluir afirmando que el género al que corresponde el texto es el *ensayo* de carácter filosófico, por:

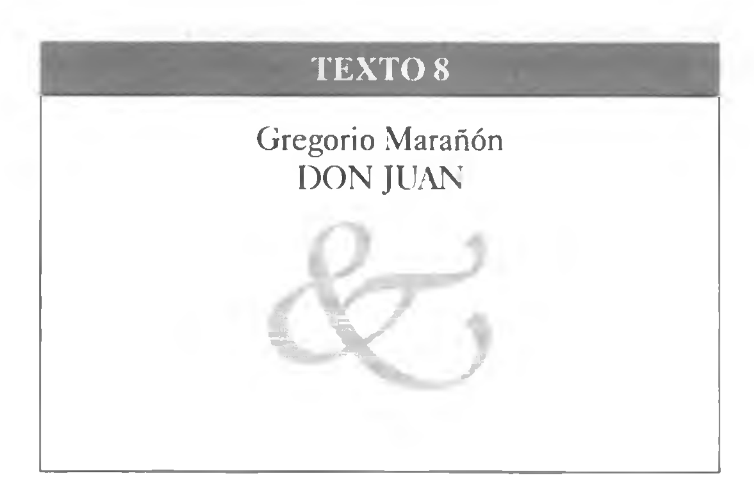
— La forma de elocución expositivo-argumentativa empleada.
— El registro culto del que se vale el autor.
— Su afán divulgativo, al que contribuyen los ejemplos tomados de la vida real para apoyar las conclusiones de carácter filosófico, y el léxico empleado que, aunque incluye sustantivos abstractos y algunos adjetivos de origen culto, es asequible al gran público porque, en general, se vale de vocablos comunes a la mayoría de los hablantes, lo que redunda en la claridad característica del ensayo.
— Los medios lingüísticos y recursos expresivos utilizados ponen de manifiesto la subjetividad y el deseo de crear bellamente el mensaje (función poética) por parte del autor.
— Y, sobre todo, porque Ortega expone su opinión sobre un tema, el perspectivismo, desde un punto de vista personal y original.

TEXTO PROPUESTO

José Ortega y Gasset
EL HOMBRE Y LA GENTE

¡Amor mío! —¡No se dirá que no es éste un buen comienzo de párrafo! ¡Menos mal que no se puede colegir ni sospechar a quien va dirigido este suspiro verbal! De puro ser indiscreto, lanzar esta expresión ante un auditorio de más de mil personas hace de ella la discreción misma, más aún, la hace ultra-discreta. Porque la discreción consiste en callar lo que hay que callar, pero en el supuesto de que eso que se calla, en rigor, se podría decir porque tiene un sentido. Pero esas dos palabras, a pesar de tener el aspecto de palabras y poseer un vago sentido, algo así como una significación, no son un *decir*, no dicen nada. ¿Por qué, si su sonido está íntegro y correctamente pronunciado? No dicen nada porque no llevan en sí dirección a un consignatario; tienen un emisor que soy yo pero carecen de un receptor y, por eso, una vez en el aire, como la paloma que ha perdido su rumbo e indecisa aletea sin saber hacia dónde, no rinden viaje, no llegan a nadie, no dicen. Las palabras amor mío están, en efecto, ahora en el aire, se han quedado en él exactamente como están en el diccionario. En el diccionario las palabras son *posibles* significaciones, pero no dicen nada. Son curiosos estos obesísimos libros que llamamos diccionarios, vocabularios, léxicos: en ellos están todas las palabras de una lengua y, sin embargo, el autor de ellos es el único hombre que

cuando las escribe no las dice. Cuando, escrupuloso, anota los vocablos estúpido o mamarracho , no los dice de nadie ni a nadie. Lo cual nos pone delante de la más imprevista paradoja: que el lenguaje, es decir, el vocabulario, el diccionario, es todo lo contrario del lenguaje y que las palabras no son palabras sino cuando son dichas por alguien a alguien. Sólo así, funcionando como concreta acción, como acción viviente de un ser humano sobre otro ser humano, tienen realidad verbal. Y como los hombres entre quienes las palabras se cruzan son vidas humanas y toda vida se halla en todo instante en una determinada circunstancia o situación, es evidente que la realidad palabra es inseparable de quien la dice, de a quien va dicha y de la situación en que esto acontece. Todo lo que no sea tomar así la palabra es convertirla en una abstracción, es desvirtuarla, amputarla y quedarse sólo con un fragmento exánime de ella.



TEXTO 8

Gregorio Marañón
DON JUAN

Y ahora vamos a examinar los dos aspectos anunciados del problema de Don Juan.

El primero es el de la españolidad de Don Juan, ¿es, en efecto, español, como todos suponen, las gentes y los críticos?

Uno de los autores que mejor han estudiado el problema de Don Juan, el citado Gendarme de Bevotte, dice que éste es el único héroe español que Europa entera ha hecho suyo. No es esto, anotémoslo entre paréntesis, enteramente exacto, porque Don Quijote tiene la misma categoría universal que Don Juan. Y si España ha dado a la mitología humana dos ídolos de esta importancia su contribución es inmensa, pues sólo hay un tercero, Fausto, que pueda compararse con ellos en universalidad. Yo quiero, sin embargo, demostrar que Don Juan, aunque nacido al mundo de la leyenda en España, apenas tiene nada de español. Se me dirá que todos los grandes prototipos humanos adquieren su valor simbólico, precisamente, por su sentido universal, por rebasar la cima de las nacionalidades y de las razas. Mas en el caso de Don Juan es difícil en la mente del vulgo separarle de la idea y de la emoción españolas. Nombrar a Don Juan equivale a evocar las noches andaluzas, saturadas de flores y profundo azul, las callejuelas misteriosas que parecen cauces solícitos del amor; los caba-

lleros embozados; los entierros nocturnos, y el Dios, irritado o misericordioso, que se aparece, con naturalidad prodigiosa, ante los ojos de los españoles, inaccesibles al asombro de lo sobrenatural.

Pero lo cierto es que todo este resplandor español que rodea a la figura de Don Juan es anécdota pura. Nada tiene que ver con lo esencia de la psicología donjuanesca, que es una modalidad universal del amor humano, y, dentro de su universalidad, con menos raíces en España que en cualquier otro país de la tierra. Lo que ocurre es que estos elementos anecdóticos tienen tal fuerza pintoresca, tanto ímpetu emocional, que deslumbran y hacen olvidar el núcleo biológico del problema que se esconde detrás. En realidad, este elemento pintoresco, accesorio, es el que influye decisivamente en la difusión y en la eficacia de los grandes mitos, como en las de los altos personajes históricos, que son también, en buena parte, mitos. La popularidad de Don Juan se debe a sus paseos nocturnos por Sevilla y a sus querellas con las estatuas de los muertos, a los que tira irreverentemente de sus barbas de piedra; pero nada de esto tiene que ver con el donjuanismo. De igual modo que Fausto es popular por Mefistófeles, personaje secundario, en la inmensa tragedia del más allá que Fausto simboliza.

Para nuestra demostración, es necesario, ante todo, analizar los componentes de la leyenda de Don Juan. Son, como hemos visto, dos. En primer lugar, el hombre fascinador que atrae a las mujeres, que las seduce, las abandona y las sustituye por otras en una incansable experiencia de amor.

El segundo elemento de la leyenda es el tema religioso que se mezcla con la pasión carnal; la irreligiosidad del protagonista y sus cinismo; su perpetuo desafío a la sociedad, a la Iglesia y a Dios. Y aún se podría añadir la lección moral, que unas veces es el castigo del libertino y otras su supremo perdón.

De estos dos elementos, sólo el primero es esencial para la psicología del protagonista. El segundo, cualquiera que sea su fuerza pintoresca y legendaria, nada añade a la médula de la personalidad donjuanesca. Y por eso, aunque fuera al principio lo más llamativo de la leyenda misma, el agente de su éxito y de su difusión, no tardó mucho tiempo en desaparecer.

A partir de mediados del siglo XIX la leyenda romántica de Don Juan se convierte en un problema de biología sexual. En 1886, con Hayen, aparece la palabra donjuanismo, indicando ya

la transformación de la leyenda, de un mito literario, en una modalidad humana del amor. Don Juan no vuelve a acordarse más de la estatua del Comendador, ni asociará ya nunca más sus noches de amor con invitaciones macabras a los muertos. No obstante, este Don Juan moderno que hoy estudian los psicólogos es el mismo que salió recién creado, tocado de plumas arrogantes, de las manos geniales e inconscientes de Tirso de Molina.

Ahora bien, si eliminamos lo anecdótico, el Don Juan que nos queda, el hombre fascinador, prototipo eterno de una forma de amor humano, ¿qué tiene que ver con España? Mi contestación es categórica. Es evidente que, siendo una modalidad universal del amor, Don Juan aparece, como en todas partes, en la Península Ibérica; pero, lejos de tener un carácter originariamente y fundamentalmente español, yo afirmo que el amor donjuanesco es en España una importación exótica, sin raíces nacionales y sin tradición.



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

En el presente texto, Gregorio Marañón defiende razonadamente la tesis de que el personaje literario de Don Juan no es español, como la gente y la crítica afirman, ya que éstos únicamente se fijan en el aspecto anecdótico que rodea al mito, pero no captan la esencial psicología donjuanesca que consiste en ser un hombre fascinador que atrae a las mujeres, las seduce, las abandona y las sustituye por otras, convirtiéndose así en un prototipo de una modalidad humana del amor que es ajena a nuestras tradiciones.

Por consiguiente el tema del fragmento será la tesis mantenida por el autor: *el mito literario de Don Juan, aunque nacido en España, no es español, sino una importación exótica.*

Analizando el texto como **acto de comunicación**, nos encontramos con un *emisor* (el autor) que en una situación comunicativa *unilateral* se dirige a un *receptor múltiple* (los lectores) para persuadirles de su opinión acerca de la no españolidad del mito literario de D. Juan (*mensaje*), mediante el *canal* del libro ensayístico, y valiéndose del *código elaborado* de la lengua española escrita.

Por lo que respecta a las **funciones del lenguaje** predominantes en el texto, en primer lugar, de forma implícita, hay que citar la función *conativa,* dado que el texto es de naturaleza argumentativa y, por tanto, su autor pretender fundamentalmente convencer a los posibles receptores de su mensaje. También es importante la función *referencial,* pues el texto nos transmite una información; y en menor grado la función *poética*, que, en este caso concreto, está supeditada a la fuerza probatoria de los argumentos aducidos por el emisor.

La **estructura** del texto viene determinada por la ordenación característica de los textos argumentativos en *tesis*, *cuerpo de la argumentación* y *conclusión*, como veremos detalladamente al establecer los distintos apartados.

Apartado 1. Líneas 1-4.

Sirve de enlace con el contexto anterior del fragmento y se concreta en uno de los problemas planteados con anterioridad: la españolidad de Don Juan. La pregunta que se hace y nos hace el autor prepara el camino para la enunciación categórica de su tesis, que se enunciará más tarde. Se trata, pues, de una pequeña introducción al tema.

Apartado 2. Líneas 5-24.

Refutación de ideas contrarias; enunciación de la tesis. Este apartado se subdivide en los siguientes subapartados:

Subapartado a). Líneas 5-12.

Refutación de la idea contraria de Gendarme de Bevotte, y afirmación de la importancia de España en la creación de mitos.

Subapartado b). Líneas 12-14.

Enunciado de la tesis de la argumentación en primera persona.

Subapartado c). Líneas 14-17.

Refutación de ideas contrarias: todos los grandes mitos adquieren su valor simbólico cuando se hacen universales. Aparición del futuro y apelación de forma impersonal a los críticos que mantienen esta idea contraria.

Subapartado d). Líneas 17-24.

Insistencia en la idea que tiene el vulgo de la españolidad de Don Juan y descripción del ambiente que rodea al personaje, según la perspectiva popular, de forma predominantemente nominal.

Apartado 2. Líneas 25-41.

Primera razón a favor de la tesis: Todo el resplandor español que rodea a la figura de D. Juan es puramente anecdótico y no tiene nada que ver con la esencia donjuanesca, que es una modalidad universal del amor humano, con menos raíces en España que en otros países. Este apartado se subdivide en dos partes:
Subapartado a). Líneas 25-26.

Enunciado de la primera razón a favor de la tesis.
Subapartado b). Líneas 26-41.

Explicación detallada de las causas por las que los elementos anecdóticos y accesorios del mito hacen olvidar la esencia psicológica del personaje; comparación con Fausto para apoyar su punto de vista.

Apartado 3. Líneas 42-57.

Segunda razón a favor de la tesis: del análisis de los dos componentes de la leyenda de Don Juan —su comportamiento con las mujeres y el tema religioso que rodea sus andanzas amorosas— sólo es importante el primero para determinar su psicología.

Apartado 4. Líneas 58-67.

Tercera razón a favor de la tesis: argumento de autoridad: a partir de Hayen, el mito literario se transforma en una modalidad humana del amor y vuelve a sus orígenes.

Apartado 5. Líneas 68-76.

Conclusión: Se repite con otra formulación la tesis inicial.

En el análisis por **niveles lingüísticos** hemos de destacar lo siguiente. En el **nivel fónico**, las grafías se corresponden con los fonemas actuales del español y no se observan desviaciones de la norma. No obstante, en los nombres y apellidos extranjeros que aparecen en el texto (*Gendarme de Bevotte, Hayen*) se observan fonemas y agrupaciones consonánticas ajenas a la lengua española. La *entonación* es mayoritariamente enunciativa, normalmente de varios grupos fónicos, cargada de incisos, lo que produce un ritmo lento, acorde con el lenguaje razonador y lógico del que se vale el autor. Sólo en dos ocasiones, al principio y al final del texto, aparece la entonación interrogativa, en ambos casos para poner en cuestión la pretendida españolidad de D. Juan: *¿Es, en efecto, español, como todos suponen, las gentes y los críticos?* (l. 3-4); *¿qué tiene que ver con España?* (l. 70).

Ya en el **nivel morfosintáctico**, y ciñéndonos en primer lugar al *sintagma nominal*, hemos de decir que se observa un predominio de los sustantivos sobre los verbos, o lo que es lo mismo, predominan las alusiones a la realidad —física o mental— sobre las acciones. Abundan los sustantivos abstractos ya que el autor adopta una actitud intelectual y razonadora con el objeto de persuadir a los lectores (*españolidad, mitología, universalidad, idea, emoción, modalidad, difusión, eficacia, popularidad, amor, pasión, irreligiosidad....)*, pero también tienen su importancia los sustantivos concretos, sobre todo en la parte del texto donde se pone de manifiesto el resplandor español que envuelve al personaje: *noche, flores, callejuelas, caballeros, paseos, estatuas...* Los antropónimos que figuran en el texto, exceptuando los alusivos a los críticos que se han ocupado del tema, ya señalados, son todos relativos a otros mitos literarios universales: *Don Quijote, Fausto, Mefistófeles,* y al creador de la leyenda, *Tirso de Molina.* Y también figuran topónimos que aluden al lugar geográfico donde se extiende el mito: *Europa, España, la Península Ibérica.*

La *adjetivación* es bastante abundante: unas veces sirve para matizar adecuadamente su linea argumentativa y proporcionar claridad a la argumentación; otras, para darnos a conocer la subjetividad del autor. Abundan más lo de carácter especificativo, que cumplen la primera función: *español, humanos, simbólico, universal, andaluzas, saturadas, misteriosos,* etcétera, etcétera. Pero no faltan los de carácter explicativo que manifiestan la subjetividad: ***incansable** experiencia de amor; **perpetuo** desafío a la sociedad; **supremo** perdón; manos **geniales e inconscientes** de Tirso de Molina...*

Los adjetivos léxicos se completan con adjetivos de discurso y proposiciones subordinadas adjetivas que cumplen la misma función: *la españolidad **de Don Juan**; mundo **de la leyenda**; barbas **de piedra**; estatuas **de los muertos**; los componentes **de la leyenda de Don Juan**; modalidad humana **del amor...*** Las proposiciones subordinadas adjetivas también son abundantes: *Uno de los autores **que mejor ha estudiado el problema de Don Juan*** (l. 5-6); *el único héroe español **que Europa entera ha hecho suyo*** (l. 6-7); *Fausto, **que pueda compararse con ellos en universalidad*** (l. 11-12); *las callejuelas misteriosas **que parecen cauces solícitos del amor*** (l. 20-21); *el Dios, irritado o misericordioso, **que se aparece*** (l. 22-23); *este resplandor español **que rodea a la figura de Don Juan*** (l. 25-26); *la psicología donjuanesca **que es una modalidad universal del amor humano*** (l. 27-28); *el hombre fascinador **que atrae a las mujeres, que las seduce...***

Por lo que respecta a los *pronombres*, es interesante destacar el uso del pronombre personal de primera persona *yo*, que es pleonástico en español, las dos veces que se enuncia la tesis que pretende demostrar el autor:

Yo quiero, sin embargo demostrar que Don Juan, aunque nacido al mundo de la leyenda en España, apenas tiene nada de español (l. 12-14).

Yo afirmo que el amor donjuanesco es en España una importación exótica, sin raíces nacionales y sin tradición. (l. 74-76).

Este uso del pronombre se debe a un deseo de autoafirmación del autor al defender su punto de vista, y en el primer caso, se opone al uso impersonal de la objeción que él mismo se hace: ***Se** me dirá que todos los grandes prototipos humanos...* (l. 14-15).

También aparecen usos de otros pronombres como los *demostrativos* para referirse anafóricamente a un sustantivo mencionado anteriormente en el discurso o a todo lo que se acaba de enunciar: *Uno de los autores que mejor han estudiado el problema de Don Juan... dice que **éste** es el único héroe español que Europa entera ha hecho suyo. No es **esto**, anotémoslo entre paréntesis, enteramente exacto...* (l. 5-8); *la popularidad de Don Juan se debe a sus paseos nocturnos por Sevilla y a sus querellas con las estatuas de los muertos...; pero nada de **esto** tiene que ver con el donjuanismo* (l. 36-39); *el segundo... nada añade a la médula de la personalidad donjuanesca. Y por **eso**...* (l. 53-55). Todos estos demostrativos, sobre todo los neutros, favorecen la cohesión interna del texto.

Pasando al *sintagma verbal*, fijaremos nuestra atención en los diferentes morfemas verbales. El *modo* predominante es el indicativo, ya que la argumentación se instala, generalmente en la realidad, No obstante aparecen algunas formas del subjuntivo: *anotémoslo* (l. 8) tiene una valor apelativo dirigido a los lectores, como parte de la objeción que el autor hace a la opinión de Gendarme de Bevotte; las otras tres formas del subjuntivo que figuran en el texto: *pueda compararse* (l. 12), *sea* (l. 53) se justifican por su valor hipotético dirigido al futuro, y *fuera* por el mismo valor, esta vez proyectado hacia el pasado.

En cuanto al *tiempo*, se observa gran variedad de formas verbales, aunque con un predominio neto del presente de indicativo, en sus diversos valores estilísticos. Son más frecuentes el presente atemporal o gnómico (*es, tiene, hay, parecen, son simboliza, se mezcla...*), y, sobre todo, el presente habitual cuando el autor ofrece la opinión del vulgo sobre D. Juan o caracteriza su forma de actuar con las mujeres: *adquieren, equivale, se aparece, tienen, deslumbran, hacen olvidar, se esconde, se debe, atrae,*

seduce, abandona, sustituye. Estos dos usos son los propios de los textos expositivo-argumentativos, pero a ellos se unen en el texto el uso del presente histórico cuando Marañón se remonta a mediados del siglo pasado y nos informa de la evolución de la crítica sobre D. Juan a partir de dicha fecha: *A partir de mediados del siglo XIX la leyenda romántica de Don Juan se* ***convierte*** *en un problema de biología sexual. En 1886, con Hayen,* ***aparece*** *la palabra donjuanismo...* (l. 58-60), y también el presente que podríamos denominar actual que figura en las dos enunciaciones de la tesis: *Yo* ***quiero****; yo* ***afirmo***. Los pasados del indicativo aparecen cuando el autor estudia el problema desde una perspectiva histórica. El pretérito perfecto compuesto cuando se refiere a opiniones aún vigentes: *han estudiado* (l. 5); *ha hecho* (l. 7); *ha dado* (l. 10); el pretérito perfecto simple para referirse a una unidad temporal ya terminada para él: *tardó* (l. 57), *salió* (l. 66). El único futuro simple aparece cuando el autor se adelanta a las objeciones que puedan hacérsele: *Se me* ***dirá*** *que...* (l. 14-15).

Por lo que se refiere a las *perífrasis verbales*, las hay de carácter aspectual ingresivo: *vamos a examinar* (l. 1), pero las mas abundantes son las modales, bien de obligación (*tiene que ver*, l. 26), bien de carácter iterativo (*vuelve a acordarse*, l. 62). Mediante ellas el autor matiza su pensamiento de forma más precisa.

Finalmente, en cuanto al morfema verbal de persona, se observa un predominio de la tercera en la parte del texto donde predomina lo expositivo-argumentativo, y la aparición de la primera persona del singular cuando el autor enuncia su tesis; el plural de modestia, de carácter inclusivo, aparece cuando el autor participa directamente en el texto para dirigirse a los lectores: *vamos a examinar* (l. 1), *anotémoslo entre paréntesis* (l. 8), *como hemos visto* (l. 43-44); *ahora bien, si eliminamos lo anecdótico* (l. 68). En ambos casos, el uso de la primera persona connota la subjetividad del autor.

Pasando a la *sintaxis*, hemos de anotar la complejidad que presenta, con un predominio de la hipotaxis sobre la parataxis, dado que se trata de un texto culto en el que el pensamiento del autor y sus diversos argumentos están lógicamente trabados. Dentro del campo de la subordinación, nos encontramos con proposiciones muy diversas. Son interesantes las causales y consecutivas para expresar las relaciones causa-efecto base de las demostraciones:

Causales	Consecutivas
porque *Don Quijote tiene la misma categoría que Don Juan* (l. 8-9). ***pues*** *sólo hay un tercero, Fausto* (l. 11-12). ***siendo*** *una modalidad universal del amor* (l. 71-72)	*Estos elementos anecdóticos tiene **tal** fuerza pintoresca, **tanto** ímpetu emocional **que** deslumbran y hacen olvidar...* (l. 30-31) *Y **por eso...** el agente de su éxito y de su difusión no tardó mucho tiempo en desaparecer* (l. 55-57)

Cuando el autor se instala en el campo de lo hipotético, aparecen las condicionales y concesivas:

Condicionales	Concesivas
Si *España ha dado a la mitología humana dos ídolos de esta importancia* (l. 9-11) ***Si*** *eliminamos lo anecdótico* (l. 68)	***aunque*** *nacido al mundo de la leyenda en España* (l. 13-14) ***Aunque*** *fuera al principio lo más llamativo de la leyenda misma* (l. 55-56)

Y cuando expresa opiniones propias o ajenas se vale de las proposiciones subordinadas sustantivas de complemento directo, en estilo indirecto:

*Dice **que éste es el único héroe español que Europa entera ha hecho suyo*** (l. 6-7).
*Se me dirá **que todos los grandes prototipos humanos adquieren su valor simbólico...*** (l. 14-16).
*Yo afirmo **que el amor donjuanesco...*** (l. 74).

En contraste con estos usos, figuran en ciertas partes del texto proposiciones coordinadas también muy variadas, entre las que predominan las adversativas, puesto que son las que sirven para la contraposición de las ideas:

*Yo quiero, **sin embargo**, demostrar...* (l. 12-13).
Mas *en el caso de Don Juan es difícil en la mente del vulgo...* (l. 17-18).
Pero *nada de esto tiene que ver con el donjuanismo* (l. 39).
No obstante, *este Don Juan moderno... es el mismo...* (l. 64-66).
Ahora bien, *si eliminamos lo anecdótico...* (l. 68).
Pero... *yo afirmo...* (l. 73-74).

Y también aparecen coordinadas copulativas para sumar unas ideas a otras:

*La popularidad de Don Juan se debe a sus paseos nocturnos por Sevilla **y** a sus querellas con las estatuas de los muertos* (l. 36-38).

*Don Juan no vuelve a acordarse más de la estatua del Comendador, **ni** asociará ya nunca más sus noches de amor con invitaciones macabras a los muertos.* (l. 62-64).

Distributivas:

***Unas veces** es el castigo del libertino y **otras** su supremo perdón* (l. 50-51).

E incluso ilativas:

*¿Es, **en efecto**, español...* (l. 3-4).

Y cuando se evocan las noches andaluzas que recorre el personaje mítico el autor se vale de la yuxtaposición de elementos:

Nombrar a Don Juan equivale a evocar las noche andaluzas, saturadas de flores y profundo azul, las callejuelas misteriosas...; los caballeros embozados: los entierros nocturnos... (l. 19-22).

En definitiva, nos encontramos con una sintaxis compleja, variada, que se adapta perfectamente a lo que en cada momento pretende comunicar el autor.

Situándonos en el **nivel léxico-semántico**, advertimos que el léxico, aunque culto, no posee excesivas dificultades de comprensión para el lector medio, lo que nos indica que estamos ante un ensayo de carácter divulgativo. Como hemos señalado, abundan los sustantivos abstractos, pero éstos se combinan con buena cantidad de concretos. No aparecen tecnicismos propiamente dichos, ya que las palabras *biología, psicología,* que podrían considerarse como tales, se han incorporado ya a la lengua estándar. Más interesante es el uso de algún arcaísmo como *querellas* cuando el autor se refiere a las andanzas de D. Juan.

Los procedimientos de creación de palabras son bastante variados. Nos encontramos con palabras derivadas mediante sufijos, las más abundantes pues permiten la creación de sustantivos abstractos (*españolidad, mitología, universalidad, nacionalidades, callejuelas, nocturnos, misericordioso, naturalidad, modalidad, anecdóticas, pintoresca...*); y por medio de prefijos y sufijos (*embozados, inaccesibles, irreverentemente, incansable, irreligiosi-*

dad...). Palabras compuestas como *sobrenatural*, e incluso parasintéticas como *donjuanismo, donjuanesca.*

Por lo que respecta a las relaciones semánticas entre los vocablos, la más importante es la *sinonimia*, de la que sirve el autor para dar fluidez al estilo y evitar molestas repeticiones: *héroe, ídolo, prototipo, mito; anecdótico, pintoresco, accesorio*; pero también aparecen casos de antonimia mediante los cuales se destacan las ideas por el juego de contrarios, concretamente cuando el autor se refiere a las dos actitudes que Dios adopta con el libertino, castigarlo o perdonarlo, según la obra de que se trate — la de Tirso o la de Zorrilla—: ***castigo** del libertino/supremo **perdón**; el Dios **irritado** o **misericordioso**.*

Las palabras clave del texto son **mito, Don Juan** y **españolidad**, y en torno a ellas se organizan los campos léxico-semánticos.

Campo semántico del mito

Sustantivos	Verbos	Adjetivos
mitología *ídolos* *universalidad* *leyenda* *prototipos* *valor* *nacionalidades* *razas* *difusión* *eficacia* *mitos* *héroe*	*humana* *humanos* *simbólico* *universal* *legendaria* *romántica* *literario*	*ha dado* *adquieren* *rebasar* *simboliza*

Campo semántico de Don Juan

Sustantivos	Verbos	Adjetivos
Don Juan *problema* *héroe* *figura* *psicología* *amor* *universalidad* *querellas*	*español* *universal* *de Don Juan* *donjuanesca* *humano* *biológico* *fascinador* *incansable*	*han estudiado* *rodea* *seduce* *abandona* *sustituye*

Campo semántico de Don Juan *(continuación)*

Sustantivos	Verbos	Adjetivos
donjuanismo *hombre* *pasión* *irreligiosidad* *cinismo* *desafío* *sociedad* *Iglesia* *Dios* *lección* *perdón* *biología* *psicólogos* *Tirso de Molina*	*de amor* *carnal* *perpetuo* *sexual* *moderno*	

Campo de la españolidad

Sustantivos	Verbos	Adjetivos
españolidad *España* *Península Ibérica* *idea* *emoción* *noches* *callejuelas* *caballeros* *entierros* *Dios* *raíces* *ímpetu* *popularidad* *Sevilla* *estatua* *Comendador* *tradición* *importación*	*español* *españolas* *andaluzas* *saturadas de flores* *profundo azul* *misteriosas* *embozados* *nocturnos* *irritado* *misericordioso* *pintoresca* *emocional* *nacionales* *exótica*	*nacido* *evocar*

Aunque al principio del comentario afirmábamos que la función poética del lenguaje estaba supeditada a la fuerza probatoria de los argumentos, hemos de destacar algunos recursos expresivos que embellecen literaria-

mente el fragmento. Entre ellos se encuentra, en primer lugar los *paralelismos simácticos:*

— Bimembraciones: *Es difícil en la mente del vulgo separarle* ***de la idea y de la emoción*** *españolas* (l. 18-19); *lo que ocurre es que estos elementos anecdóticos tienen* ***tal fuerza pintoresca, tanto ímpetu emocional...*** (l. 29-31); *en realidad, este elemento* ***pintoresco, accesorio,*** *es el que influye decisivamente* ***en la difusión*** *y* ***en la eficacia*** *de los grandes mitos...* (l. 32-34); *lo más llamativo de la leyenda misma, el agente* ***de su éxito*** *y* ***de su difusión*** (l. 55-57); *este Don Juan moderno que hoy estudian los psicólogos es el mismo que salió recién creado, tocado de plumas arrogantes, de las manos* ***geniales*** *e* ***inconscientes*** *de Tirso de Molina* (l. 65-67); *lejos de tener un carácter* ***originariamente*** *y* ***fundamentalmente*** *español, yo afirmo que el amor donjuanesco es en España una importación exótica,* ***sin raíces*** *nacionales y* ***sin tradición*** (l. 73-76).

— Trimembraciones: *Su perpetuo desafío* ***a la sociedad, a la Iglesia*** *y* ***a Dios*** (l. 49-50).

— Polimembraciones: *En primer lugar, el hombre fascinador* ***que atrae a las mujeres, que las seduce, las abandona*** *y* ***las sustituye*** *por otras en una incansable experiencia de amor* (l. 44-46).

También se vale de imágenes:

— Comparaciones: *las callejuelas misteriosas* ***que parecen cauces solícitos del amor*** (l. 20-21).

— Metáforas: *todos los grandes prototipos humanos adquieren su valor simbólico, precisamente, por su sentido universal, por rebasar* ***la cima*** *de las nacionalidades y de la razas* (l. 15-17).

En síntesis, nos encontramos ante un texto ensayístico, fundamentalmente argumentativo, en el que la sintaxis y el léxico —ricos y variados— están al servicio de la claridad y de la lógica. El autor, valiéndose del código elaborado de la lengua escrita, embellecido con algunos recursos de la lengua literaria, nos ofrece de forma clara y subjetiva su original opinión acerca de la españolidad de Don Juan, uno de los mitos literarios universales.

TEXTO PROPUESTO

Pedro Salinas
PRESENTACIÓN DE UN MONSTRUO:
EL BEST SELLER

Se dice que el mundo moderno ya no produce seres quiméricos, monstruos fabulosos como los que alumbraba la antigüedad. Y sin embargo, ¿qué sino monstruosa criatura, medio ángel, medio bestia, es lo que llaman los anglosajones el *best seller*? Significa el *mejor vendido*, esto es, el libro que más se vende. Acerquémonos al fenómeno para examinar su dual y contradictoria constitución. *Best*, el *mejor*, la cabeza de ángel, noción de excelencia, de calidad, aquello a que todos aspiramos; y luego *seller, vendido*, el cuerpo de endriago, lo venal, lo que se hace por puro dinero; al estar calificado por aquel *mejor* quiere decir que se vende *más* e introduce como dominante la noción de cantidad. La expresión es especiosa si las hay: tentativa diabólica de conciliar lo inconciliable, de uncir al mismo propósito al cordero y al león. En el seno de esa fórmula late siempre la pugna entre los dos conceptos de calidad, insinuado en lo de *mejor*, y de cantidad declarado en lo de *el que mejor se vende*. Naturalmente lo de *mejor* es el anzuelo en que pican las bandadas innúmeras de incautos peces. Se aspira a hacer creer que el volumen de lectores, representado en cifras, significa el valor relativo de la obra literaria y que la autoridad suprema que decide su mérito reside en la aritmética. Hay anuncios que se presentan con caracteres de majestuoso laco-

nismo, de honesta imparcialidad. Por ejemplo, uno que tomo del libro *Best Sellers* de Stevens y Unwin: «El tercer mes de la vida de un gran libro: Octava semana, 116.000. Novena semana, 121.000. Décima semana, 127.000. Oncena semana, 133.000». Sigue luego el título del libro que es una novela histórica mediocre. ¿Moverá acaso al editor al publicar este sobrio anuncio tan sólo el ingenuo deseo de enterar al público de la prosperidad de su negocio en este caso particular? Nada aconseja, nada pide; sólo que la intención se ve a cien leguas. «Lector —argumenta mudamente el anuncio—, si cada semana se venden 5.000 ejemplares más de este libro, ¿qué duda cabe de que ha de tratarse de obra singular y eminente, merecedora de que tú la adquieras en el acto?» Y con la apariencia más objetiva del mundo se da un empujoncito al lector, hacia la confusión entre el mérito literario del libro, esto es, el valor intrínseco del artículo en sí, el único legítimamente alegable, con su facilidad de venta, con su valor económico. Sin decir palabra ese anuncio inclina al que lo lea a dar por cosa sentada esa capciosa correlación entre éxito de venta y valor literario y humano del libro; y manejando habilísimamente el mecanismo de la transferencia de juicios, equipara un hecho económico, la rápida venta de un objeto en el mercado, a un hecho espiritual, el nacimiento de una gran obra literaria. He aquí un caso que cabe en lo que llama Mannhein «formas de democratización negativa». Se ha llegado a un magno descubrimiento, y es que el negocio de pesas y medidas de los valores literarios, el cuerpo que determine su relativa grandeza está lógicamente constituido por los contables de las librerías y de las casas editoriales.

(En *La responsabilidad del escritor y otros ensayos*)

TEXTO 9

Gabriel Miró
NUESTRO PADRE SAN DANIEL.
EL OBISPO LEPROSO

&

Pablo vio un zapato de María Fulgencia. Lo vio, lo tomó y lo tuvo. No lo había soltado el pico de un águila desde el cielo, como la sandalia de la Bella de las mejillas de rosa, de cuento egipcio, sino que lo cogieron sus manos de la tierra. Tampoco era un zapato, sino un borceguí de tafilete. Y no vio un borceguí, sino el par. Se había quedado solo en el estudio haciendo una copia, y al salir asomóse a la sala. La muñeca del sofá le llamó tendiéndole sus bracitos; y en la alfombra del estrado estaban las botinas de la *Monja*. ¡Qué altas y suaves! Muy juntas, un poco inclinadas por el gracioso risco del tacón. Sumergió su índice en la punta; allí había un tibio velloncito. La señora necesitaba algodones para los dedos; y el suyo salió con un fino aroma de estuche de joyero. Pies infantiles; y arriba, la bota se ampliaba para ceñir la pierna de mujer. Se acercó el borceguí a los ojos, emocionándose de tenerlo como si la señora, toda la señora, vestida y calzada, descansase en sus manos. Y de repente se le cayó. La señora estaba a su lado, mirándole. Le había sorprendido como la primera mañana de lección. Para disculparse le mostró en su solapa una gota de tinta, y dijo que entró buscando agua y un paño...

—¿Tinta? ¡Y aquí también, en esa mano! Tráigame usted mismo un limón. No es menester que baje al huerto. Hay cuatro o cinco muy hermosos en los fruteros.

Fue Pablo al comedor y vino con un limón como un fragante ovillo de luz.

¿Y para partirlo? No vaya. No vaya otra vez.

Y María Fulgencia hundió sus uñas en la corteza carnal. Saltó más fragancia.

—¡No puede usted!

—¿No puedo? ¡Sí que puedo!

Y mordía deliciosamente la pella amarilla.

Pablo se la quitó. Les parecía jugar en la frescura de todo el árbol.

—¡Tampoco puede usted!

La fruta juntaba sus manos y sus respiraciones. Recibían y transpiraban el mismo aroma, pulverizado en el aire húmedo y ácido de su risa. Y entre los dos rasgaron los gajos sucosos. María Fulgencia los exprimió encima de la mancha y de los dedos de Pablo. Pero tuvo que llevarle al tocador.

Allí él se aturdió más y quiso crecerse diciendo:

—¡Yo me lavaré; yo solo!



COMENTARIO LINGÜÍSTICO

En este último texto vamos a aplicar al comentario lingüístico algunos conceptos pragmáticos que pueden aplicarse, por su sencillez, a los niveles secundarios de la enseñanza y que enriquecen, de algún modo, el método tradicional del comentario meramente lingüístico.

En líneas generales, seguimos el método propugnado por Miguel Metzeltin[1] porque creemos que es lo suficientemente claro y didáctico.

[1] *Lingüística textual y análisis de textos hispánicos.* Murcia: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1988.

1. Análisis de la situación comunicativa

Para Himes, *Vers la compétence de comunication,* Credif / Atier, París, 1971, la competencia comunicativa supone por parte de un hablante, miembro de una comunidad y dotado de ciertos roles sociales, una serie de saberes. Con su modelo **SPEAKING** nos muestra cuáles son los parámetros que el hablante pone en juego en su competencia comunicativa. Veámoslos aplicados al fragmento que vamos a comentar:

S = *Situation, situación* (lugar, momento, marco)

Interior de una casa de finales del siglo XIX; tensión entre dos personas, una de ellas tiene ascendiente sobre la otra. La tensión se diluye por el contacto físico, aunque, al final del fragmento, Pablo intenta crecerse. Estamos, pues, ante una situación señora / sirviente. El marco geográfico es el Levante español, lleno de sensaciones de todo tipo.

P = *Participants, participantes*

En la situación comunicativa participan tres emisores:

El narrador omnisciente que se dirige a los lectores emitiendo un mensaje unidireccional.

Pablo y María Fulgencia alternan el papel de emisores y receptores en una comunicación bidireccional. María Fulgencia tiene cierto ascendiente sobre Pablo: éste tiene que disimular al ser sorprendido por ella, se aturde en su presencia y quiere crecerse, necesita la reafirmación de su personalidad: *¡Yo me lavaré; yo solo!* (l. 39).

E = *Ends, finalidades objetivos*

El fin que pretende el narrador es mostrarnos líricamente la sensualidad del limón que permite el contacto físico de los enamorados, y la tensión que hay entre ellos.

El diálogo de los protagonistas pone de manifiesto esa tensión y la ascendencia de María Fulgencia sobre Pablo.

A = *Acts, actos, secuencias de actos*

El narrador se vale de actos ilocutivos, asertivos, informativos que nos dan cuenta de las acciones de los personajes. María Fulgencia utiliza actos directivos interrogativos y, sobre todo, conminatorios y prohibitivos. Pablo habla poco y los actos de habla que emite son expresivos, negativos.

K = *Keys, tonalidades*

El narrador se mueve entre el tono objetivo y el irónico. A veces penetra en el personaje masculino y se carga de subjetividad: *¡Qué altas y suaves!* (l. 8-9).

Los personajes muestran un tono eminentemente subjetivo; se advierte la tensión entre ellos por el tono interrogativo y exclamativo, y por las enfatizaciones y recurrencias que emplean uno y otro.

I = *Instrumentalities, códigos y canales*

El código empleado varía según se trate del narrador o de los personajes. El primero se vale de un código elaborado y culto, adornado con recursos expresivos de la lengua literaria; los personajes usan el código del nivel coloquial medio.

El canal es la novela lírica.

N = *Norms, normas*

No se infringen las normas del código escrito o hablado, a excepción de un uso leísta del narrador: *La señora estaba a su lado, mirándo*le. Le había sorprendido como la primera mañana de lección (l. 16-17).

G = *Genders, géneros textuales* (diálogo, discurso, argumentación...)

En el texto se combinan distintos géneros. Narración y descripción en el principio y al final del texto, y diálogo en la parte central.

2. Análisis de las circunstancias

Datos acerca del emisor

Gabriel Miró (Alicante, 1897-Madrid, 1930). Licenciado en Leyes; desempeñó diversos trabajos administrativos y empleos burocráticos. Renovador del lenguaje literario y de las formas narrativas. Es unánimemente reconocida la calidad de su prosa, con una capacidad inusitada de recreación evocadora de lo concreto.

Las dos novelas, *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, suponen la cumbre de su narrativa. En ellas se ofrece una visión crítica de la ciudad levítica de Oleza. El autor nos muestra, con gran fuerza evocativa, el conflicto de las fuerzas regresivas del fanatismo religioso y del rígido orden, con la espontaneidad sensual y la vitalidad natural, representadas por una serie de personajes, desde el sacerdote don Magín al joven Pablo.

Circunstancias de la producción

Nuestro Padre San Daniel y *El obispo leproso* fueron publicadas con un lapso de cinco años, en 1921 y 1926, respectivamente, pero constituyen una unidad, siendo la segunda continuación de la primera.

Su enclave espacial es la ciudad de Oleza, trasunto ficticio de Orihuela, en la zona levantina, donde el autor cursó estudios en un colegio de jesuitas. Se trata de una pequeña ciudad llena de iglesias, conventos, curas y seminaristas, e inmersa en un lento y retardatario *tempo* de finales dl siglo XIX. Miró utilizó para su relato el conjunto geográfico real, con sus edificios e iglesias, cambiando sólo un poco los sucesos en la historia de la ciudad.

3. Lectura y comprensión global

Hipótesis acerca de la temática y del mensaje

El tema fundamental es el contacto físico de los enamorados, propiciado por la sorprendente irrupción de María Fulgencia cuando Pablo contempla y retiene un zapato suyo.

4. Análisis del texto

Caracterización del género y del estilo

Ambas novelas son encuadradas por la crítica dentro del género de la *novela lírica*. Enumeramos a continuación las principales características de esta novela novecentista, según Darío Villanueva[2]:

— Las situaciones y el estilo que las describe se depuran en aras de un más intenso clímax lírico, ya que la novela puede acercarse a la poesía por medio de una exigente selección de los contenidos y del lenguaje.

— El meollo del personaje lírico no está en las peripecias; su maduración no se produce ya a través de reveladores encuentros con la realidad. Todo se reduce a un proceso intelectual.

---

[2] *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró.* El Escritor y la Crítica, Madrid, Taurus, 1983.

— La novela lírica se caracteriza por el *fragmentarismo*. Este procedimiento formal produce dos efectos potenciadores de la virtualidad poética del relato: el aniquilamiento de la trama bien urdida, reciamente encadenada según las coordenadas causales y temporales; la trama cede su lugar a la secuencia de las imágenes, con lo que la articulación épica se ve reemplazada por la lírica, la denotación por la connotación. El mismo Miró afirmaba: Creo que en *El obispo leproso* se afirma más mi concepto de la novela: decir las cosas por la insinuación. No es menester —estéticamente— agotar los episodios. Por otra parte, desde el momento en que se prescinde de la tiranía argumental, el lenguaje se convierte menos en instrumento que en fin.

Tipología textual

Estamos ante un texto narrativo-descriptivo que alterna con una pequeña parte dialogada.

Caracterización pragmasemántica de las frases

Para realizar este análisis nos vamos a limitar a la parte dialogada del texto, que es la más variada (l. 19-32).

F1: *¿Tinta?* Interrogativa.
F2: *¡Y aquí también, en esa mano!* Exclamativa.
F3: *Tráigame usted mismo un limón.* Imperativa.
F4: *No es menester que baje al huerto.* Optativa.
F5: *Hay cuatro o cinco muy hermosos en los fruteros.* Declarativa no responsiva.
F6: *Fue Pablo al comedor y vino con un limón como un fragante ovillo de luz.* Declarativa no responsiva.
F7: *¿Y para partirlo?* Interrogativa.
F8: *No vaya.* Imperativa.
F9: *No vaya otra vez.* Imperativa.
F10: *Y María Fulgencia hundió sus uñas en la corteza carnal.* Declarativa no responsiva.
F11: *Saltó más fragancia.* Declarativa no responsiva.
F12: *¡No puede usted!* Exclamativa.
F13: *¿No puedo?* Interrogativa.

F14: *Sí que puedo.* Declarativa responsiva.
F15: *Y mordía deliciosamente la pella amarilla.* Declarativa no responsiva.
F16: *Pablo se la quitó.* Declarativa no responsiva.
F17: *Les parecía jugar en la frescura de todo el árbol.* Declarativa no responsiva.
F18: *¡Tampoco puede usted!* Exclamativa.

Las intervenciones del narrador (frases F6, F10, F11, F15, F16, F17) se limitan a informarnos de las acciones de los personajes, por ello son todas declarativas no responsivas; el diálogo que mantienen los personajes es más vivo, alternando oraciones exclamativas, interrogativas, imperativas, optativas y declarativas; y de sus intervenciones se deduce un latente enfrentamiento.

Caracterización sintáctica de las frases

F1: Condensada (unimembre)	F10: Simple
F2: Condensada (unimembre)	F11: Simple
F3: Simple	F12: Simple
F4: Compleja	F13: Simple
F5: Simple	F14: Simple
F6: Compuesta	F15: Simple
F7: Simple	F16: Simple
F8: Simple	F17: Simple
F9: Simple	F18: Simple

Predominan, pues, las frases simples y condensadas, propias del registro coloquial; sólo aparece una oración compuesta en una de las intervenciones del narrador (F6).

Análisis de los medios de economización y desambiguación

En lo que se refiere a las *proformas*, sólo figuran en el texto los pronombres, y dentro de ellos los personales, referidos a las personas que intervienen en la conversación:

— *Primera persona: tráigame* (l. 19)
— *Segunda persona: usted mismo* (de cortesía) (l. 19-20).

— *Tercera persona:*

Referencia exofórica: *¿Y para partirlo?* El referente es el limón.
Referencia endofórica: *Pablo se la quitó* (a ella; la pella amarilla); *Les parecía jugar en la frescura el árbol* (a Pablo y a María Fulgencia).

En cuanto a la *elipsis*, aparece tanto la verbal como la nominal, como es normal en el diálogo:

— *Elipsis verbal*:
¿Tinta? (tiene)
Y aquí también, en esa mano (tiene, tinta)
¿Y para partirlo? (no trae nada)
¡No puede usted! (partirlo)
¿No puedo? (partirlo)
¡Sí que puedo! (partirlo)
¡Tampoco puede usted! (partirlo)

— *Elipsis nominal*:
Hay cuatro o cinco (limones) *muy hermosos en los fruteros.*
No vaya (al comedor).

Análisis de las enfatizaciones

Aparecen las siguientes enfatizaciones:

— Por repetición:
un limón (l. 20); *un limón* (l. 22); *corteza carnal* (l. 25); *pella amarilla* (l. 29);
fragante (l. 22); *fragancia* (l. 26).

— Por comparación:
un limón como un fragante ovillo de luz (l. 22-23).

Las anteriores enfatizaciones resaltan las sensaciones relativas al *limón* y a *la fragancia*. Las que analizamos a continuación son por repetición y ponen de relieve *el enfrentamiento* o *tensión entre los enamorados*:
¡No puede usted! (l. 27); *¿No puedo? ¡Sí que puedo!* (l. 28).
¡Tampoco puede usted! (l. 32).

Análisis de los actos de habla

F1: Directivo, interrogativo
F2: Expresivo, asertivo
F3: Directivo, conminatorio
F4: Directivo, prohibitivo
F5: Asertivo, informativo
F6: Asertivo, informativo
F7: Directivo, interrogativo
F8: Directivo, prohibitivo
F9: Directivo, prohibitivo
F10: Asertivo, informativo
F11: Asertivo, informativo
F12: Expresivo, negativo
F13: Directivo, interrogativo
F14: Asertivo, afirmativo
F15: Asertivo, informativo
F16: Asertivo, informativo
F17: Asertivo, informativo
F18: Asertivo, negativo

El análisis anterior nos confirma que la intervención del narrador es puramente informativa: F6, F10, F11, F15, F16 y F17 son todos actos de habla asertivos, informativos; por el contrario, en el diálogo, y en boca de María Fulgencia, predominan los actos de habla directivos, con diversos matices, mediante los cuales el hablante intenta que su interlocutor haga algo, lo que nos pone de manifiesto *el ascendiente* de María Fulgencia sobre Pablo, cuyas intervenciones son escasas y de carácter expresivo.

Procedimientos de cohesión textual

Vamos a señalar los que cohesionan *todo el fragmento* y no sólo la parte dialogada que venimos analizando hasta ahora.

— La recurrencia

a) *Léxica:* Se repite un elemento léxico en su identidad material y semántica:
zapato (l. 1); *zapato* (l. 4); *la señora* (l. 11); *la señora* (l. 14); *toda la señora* (l. 14); *la señora* (l. 16); *tinta* (l. 18); *¿tinta?* (l. 19).

b) *Léxica sinonímica:* Se reitera el significado de un vocablo mediante un sinónimo léxico:
tibio velloncito (l. 10); *algodones* (l. 11).

c) *Repetición léxica de lo designado:* Se produce identidad de carácter referencial: diversos vocablos que designan un único referente:
María Fulgencia (l. 1); *la Monja* (l. 8); *la señora* (l. 11).
limón (l. 20); *fragante ovillo de luz* (l. 22-23); *corteza carnal*, metonímicamente (l. 25); *pella amarilla* (l. 29); *gajos sucosos*, metonímicamente (l. 35).

d) *Repetición léxica mediante el juego hiperónimo / hipónimos*:
   — Hiperónimo: *zapato*
   — Hipónimos: *sandalia, borceguí de tafilete, botinas, bota.*

— La sustitución
   a) *Mediante pronombres*

   Los pronombres funcionan como sustitutos textuales, o sea, sustitutos de elementos ya aparecidos o por aparecer en el discurso:

   *Lo vio, **lo** tomó y **lo*** tuvo (el zapato) (l. 1-2).
   *No **lo** había soltado* (el zapato) (l. 2).
   *La muñeca del sofá **le** llamó tendiéndo**le** sus bracitos* (a Pablo) (l. 7).
   *Se acercó el borceguí a los ojos, emocionándose de tener***lo** (el borceguí) (l. 13-14).
   *Se **le** cayó* (a Pablo) (l. 15).
   *La señora estaba a su lado **mirándole. Le** había sorprendido...* (a Pablo) (l. 16).
   *Para disculparse **le** mostró...* (a la señora) (l. 17)., etc.

   b) Mediante pro-adverbios
   *Sumergió su índice en la punta, **allí** había un tibio velloncito* (la punta) (l. 10).
   *Y **aquí** también en esa mano* (la mano) (l. 19).
   ***Allí** él se aturdió más* (en el tocador) (l. 38).

— La elipsis
   Remitimos a lo dicho sobre este fenómeno cuando analizábamos la parte dialogada.

— Mediante conectores
   El conector que predomina es *y*, lo que indica que la cohesión interoracional se realiza de la forma más sencilla posible, mediante adición. Sólo hay otro conector diferente de *y: pero* (l. 37) para marcar oposición o contraste.

— Mediante la entonación
   Si se expresara oralmente el texto, la entonación enunciativa de la parte narrativo-descriptiva, y el juego pregunta-respuesta del diálogo también servirían como elementos cohesivos.

Establecimiento de campos semánticos, connotaciones y evocaciones

Campo semántico relativo al zapato

Clases	Partes	Cualidades	Sensaciones
sandalia	*tacón*	*de tafilete*	*fino aroma:* olfato
borceguí	*punta*	*altas*	*altas y suaves*: vista y olfato
botinas		*muy juntas*	*tibio velloncito*: tacto
bota		*un poco inclinadas*	

El hecho de tener el zapato en sus manos es para Pablo como poseer a su amada: *Se acercó el borceguí a los ojos, emocionándose al tenerlo, como si la señora, toda la señora, vestida y **calzada**, descansase en sus manos.* (l. 13-15).

Campo semántico referente al limón

Sustantivos	Visión poética del limón	Sensaciones
limón *fruta* *frutero* *árbol* *huerto* *aroma*	*fragante ovillo de luz* *corteza carnal* *pella amarilla* *gajos sucosos* *frescura*: tacto	*fragancia*: olfato *corteza carnal*: tacto, gusto *pella amarilla*: vista *gajos sucosos*: gusto *aire húmedo y ácido*: tacto y gusto.

El limón es importante porque es el que pone en contacto a los enamorados, transmitiéndoles sus diversas sensaciones: *La fruta juntaba sus manos y sus respiraciones. Recibían y transpiraban el mismo aroma, pulverizado en el aire húmedo y ácido de su risa. Y entre los dos rasgaron los gajos sucosos. María Fulgencia los exprimió encima de la mancha y de los dedos de Pablo.* (l. 33-37).

De todas formas hay un **enfrentamiento latente** entre los dos personajes, que se advierte, sobre todo, en el uso de los verbos y en la reafirmación de la individualidad de Pablo al final del texto:

Poder / no poder

Quitar
Crecerse
Yo me lavaré; yo solo

5. Interpretación final del texto

Cuando formulábamos la hipótesis de la temática y del mensaje (pág 206), afirmábamos que el tema del fragmento era *el contacto físico de los enamorados, propiciado por la sorprendente irrupción de María Fulgencia cuando Pablo contempla y retiene un zapato suyo*. Pues bien, además, tras realizar el análisis pragmalingüístico, hemos de poner de relieve que hay dos aspectos también importantes: todo lo relativo al limón y lo referente al enfrentamiento latente entre los enamorados. Por lo tanto, el enunciado del tema ha de sufrir ciertas modificaciones. Quizá podría formularse mejor de la siguiente manera: *Contacto físico de los enamorados, a pesar de un enfrentamiento latente entre ellos, propiciado por la excusa que él le da a ella, cuando es sorprendido sosteniendo un zapato suyo, para no dejar traslucir sus sentimientos.*

TEXTO PROPUESTO

Gerardo Diego

EL CIPRÉS DE SILOS



Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas al cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi, señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

(En *Versos humanos*)

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

AA. VV. (1979). *Comentario lingüístico de textos I*. Universidad de Valladolid.

AA. VV. (1994). *La diversidad textual*. Castellón. J. V. Ediciones.

ALBORNOZ, Aurora de. (1974). «Un cuento de Gabriel García Márquez: *El ahogado más hermoso del mundo*», en *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*. Madrid. Castalia.

ALONSO, A. (1961). «Estilística y gramática del artículo en español», en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid. Gredos.

ARIZA, M., GARRIDO, J., TORRES, G. (1981). *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*. Madrid. Alhambra.

BERNÁRDEZ, E. (1982). *Introducción en la lingüística del texto*. Madrid. Espasa-Calpe.

BÜHLER, K. (1979). *Teoría del lenguaje*. Madrid. Alianza Universidad.

CLAVEL, E., DURÁNTEZ, G., FERNÁNDEZ, R., ROMAGOSA, Q. (1984). *Iniciación al análisis de textos*. Barcelona. Teide.

GIRÓN ALCONCHEL, J. L. (1982). *Introducción en la explicación lingüística de textos*. Madrid. Edinumen.

HERNÁNDEZ C., MANCHO, M. J., URRUTIA, H. (1993). *El comentario lingüístico de textos*. Gijón. Ediciones Júcar.

JAKOBSON, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona. Ariel.

MARCOS MARÍN, F. (1977). *El comentario lingüístico (Metodología y práctica)*. Madrid. Cátedra.

METZELTIN (1988). *Lingüística textual y análisis de textos hispánicos*. Murcia. Secretariado de publicaciones de la Universidad.

ONIEVA MORALES, J. L. (1992). *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*. Madrid. Playor.

REY, A. (1977). *Construcción y sentido de Tiempo de silencio.* Madrid. José Porrúa Turanzas.

SECO, M. (1973). «La lengua coloquial: *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaite», en *El comentario de textos.* Madrid. Castalia.

VIGARA TAUSTE, A. M. (1987). *Aspectos del español hablado.* Madrid. SGEL.

—(1992). *Morfosintaxis del español coloquial.* Madrid. Gredos.

VILLANUEVA, D. (1983). *La novela lírica I. Azorín. Gabriel Miró.* Madrid. Taurus.

